الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-

كلية الآداب والفنون

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة ب:

جماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة

الطاهر وطار نموذجا

من إعداد الطالب: خالدي سمير

بإشراف الأستاذ: الدكتور محمد عباسة

السنة الجامعية 2010 – 2011

الإهداء

إلى روح والدي العزيز، الذي كان رجاءه، أن أتبوأ مكانة في العلم،

إلى قلبي النابض، إلى من غمرتني بحنانها، إلى أغلى هبة من الخالق،

إلى أمي الحبيبة الصابرة : "وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا."

إلى زوجتي الغالية التي ساندتني وآزرتني وشجعتني على البحث،

إلى قرة العين، وزهرة قلبي، ابنتي سيرين، حفظها الله ورعاها،

إلى كل الإخوة والأخوات الأعزاء،

إلى خالي العزيز، الذي يفرح لنجاحي، ويسعد لسعادتي،

إلي صديقي الغالي، الأستاذ خميس رضا، على وقفته بجانبي،

إليكم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــــــة:

اكتسحت الرواية الجزائرية المعاصرة الساحة الفنية بصورة لافتة للنظر في السنوات الأخيرة، إذ أقبل عليها الأدباء والقراء واهتموا بها على مستوى العالم العربي، السبب الذي يجعل بالنص الروائي الجزائري يأخذ طريقة نحو التطور كمحاولة للتفرد والتميز من حيث الشكل والمضمون.

تمثل الرواية عالما رحبا لا متناهيا، أبوابه مفتوحة على استقطاب كل جوانب الحياة المختلفة والمعقدة، فهي أكثر الفنون والأجناس الأدبية قدرة على وصف واقع الذات الإنسانية، وعلاقتها بالمجتمع وتحولاتها المتجددة دوما.

إنما تعبر عن تعددية التجارب باختلاف الأجيال وتعاقبهم حاملة في ثناياها رؤى وتطورات، أفرزتها التيارات الفكرية والأدبية، والمذاهب الفنية على اختلافها.

فتنوعت بذلك لغة الخطاب السردي بين البساطة والتعقيد، وبين الشعرية والتشويق.

ولا شك أن وراء كل دراسة غاية مرجوة بعثت بها إلى الوجود، وهيأت إلى ذلك الأسباب، وفتحت أمام صاحبها الأبواب، مرتكزة على سبر بعض النقائص في النقد الروائي، وإبداع الجديد في نوعية الدراسة والخطاب المدروس.

وإذا كان النقد الروائي يعرف إقبالا وحركة نشطة وملفتة للانتباه في أيامنا هذه، على المستويين، التطبيقي والنظري في تناوله للرواية العربية موضوعا للدراسة والتشريح على يد مجموعة من النقاد والدارسين الأكاديميين. فلقد حظيت الرواية الجزائرية بنصيب نعده وافرا من الدراسة والنقد، في البحوث والأطروحات والرسائل الجامعية. إلا أنه لمسنا فراغا في تناول موضوع الذات في الخطاب الروائي، وبالتحديد البحث في جمالياتها. وهو العنصر النادر الذي لم نعثر عليه في حدود اطلاعنا على الدراسات، وإن وجدت فهي في ثناياها. فالذات كمضمون إنساني، واجتماعي، وثقافي، وأديولوجي، وفني. وفي مجملها هي أوجه وملامح وسمت الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، فوجدت شكلها ولونها فيه. كما وجدته في الملحمة، والدراما، والرواية عند الغرب من قبل. ومن هنا تأتي جهود

الروائيين الجزائريين على غرار الغرب الذين حاولوا الأخذ على عاتقهم ثقل ومغامرة التجديد والتميز بكتابة نص روائي مغاير للسابق، فاتحين المجال لمثل هذه النصوص، للتعدد والتنوع والاختلاف. وعليه أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة الأقرب إلى نفسية القارئ الجزائري، وجدها مرآة تعكس ذاته، يحقق من خلالها توازنه النفسي، يبحث فيها عن راحته التي طالما افتقدها، وجد فيها تطلعات الذات، أحلامها وآمالها، ذات طال أمد ضياعها وهي تبحث عن مستقر لها. وحققت الرواية الجزائرية شيئا فشيئا وثبة نوعية، لمحاولة تجاوز مرحلة التقليد في طريقها إلى التجديد، متخلصة من القواعد الصارمة التي ظلت تحكمها مدة من الزمن. وتعد الرواية الجنس الأدبي الذي قد يتسع مضمونه لأكبر عدد من القضايا والطروحات، والمواضيع المتنوعة التي تمس الذات في مجتمعها وطموحاتها وأهدافها، تواقة للتحرر، عازمة في إثبات هويتها.

تضع الرواية الجزائرية المعاصرة اليوم أقدامها على عتبة التميز، والتفرد على الصعيد الجمالي والمعرفي، تهدف من خلال بنياتها ولغتها المكثفة، وأساليب الإيحاء والرمز، مسخرة كل الفنيات السردية، والصور الفنية المتنوعة والمختلفة معبرة بذلك عن وعي الذات ورمزها وعلاقتها بالأسطورة وصراعها الدائم مع هاجس الأحلام، وارتدادها إلى ذاكرة التاريخ. فما هي الحدود الجمالية للذات في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ سؤال طرحناه ليكون محل الدراسة والبحث، ومقدمة لإعادة تأمل جديد في تجارب روائية التي ظلت تشق طريقها مختلفة ومتعددة هي في حاجة إلى قراءات مختلفة ومتعددة أيضا، في مستوى تطلعات النص. هناك مساهمات قدمها الروائي الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة في مرحلة معينة، وهناك أجيال من الروائيين الجزائريين مارسوا مغامرة التجريب في سبيل تحقيق لحظة الاستمرار والتميز أمثال: وسيني لعرج، وأمين الزاوي، وجيلالي خلاص، ومرزاق بقطاش، والسايح الحبيب، ورشيد بوجدرة، وأحلام مستغانمي، وغيرهم من الأسماء التي راحت تتقدم في مجال الإبداع الروائي بشكل ملفت للنظر، وبدأ هذا الجنس الأدبي يترسم ويأخذ مكانه في سياق الإبداع العربي، وانتقلت الرواية الجزائرية

المعاصرة لحظة التأمل وطرح أسئلة على أكثر من مستوى، رغبة منها في تحقيق نقلة نوعية شكلا ومضمونا، تنتظر تأويلات القراء ومحاورتها.

بات النص اليوم يعيش حالة من الانتعاش، بإصدارات جديدة متعددة ومختلفة، تتقاطع عند مفترق طرق الرغبة الملحة في التفوق والتميز، والبحث في رهانات الواقع، والمستقبل. ودون أن نكون مبالغين، يمكن القول بأن الرواية الجزائرية على الرغم من الصعوبات التي اعترضت رحلتها التأسيسية تمكنت من أن تصل إلى مرحلة النضج، وتبوأ مكانة متميزة في وجه الأجناس الأدبية الأخرى، خلال السنوات الماضية بشكل ملموس وملفت للانتباه، شكلت من خلاله هذه الجهود أرضية لمخبر تجريبي مترامي الأرجاء، متنوعة مضامينه، متميزة أساليبه، يعود الفضل فيها إلى أبناء الجيل الأول المؤسس "الطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" حيث بذل جهدا معتبرا بتحويل الرواية إلى طريق التجديد والمغامرة في أفق رحب، مصورة الذات البشرية بمختلف أشكالها ونزواتها، إيمانا منه بأن الرواية اليوم أصبحت ديوان العصر باستيعابها لبقية الأنواع الأدبية، والفنون الجميلة واستقطابها لمجمل الكتاب ستكون حتما مطلوبة والأكثر رغبة فيه من لدن الفئة المثقفة.

وفي هذا السياق يمكن لنا اعتبار، الطاهر وطار المؤسس الأول لإرهاصات تطوير جنس الرواية الجزائرية المعاصرة بغية الدخول في مغامرة للبث عن التحولات الشكلية والضمنية في قالب جمالي فني، مرحلة تخبر عن ميلاد شكل جديد للرواية جزائرية. ومثلت مرحلة الثمانينات فترة جديدة في مشوار تحول الرواية الجزائرية المعاصرة بانتهاجها نهجا جديدا في التعامل مع البطل وتصويره، واستخدام تقنيات فنية جديدة والاعتناء باللغة الشعرية يميزها طابع الرمز والإيحاء.

ويحتل الطاهر وطار موقعا متميزا في مجال تطوير الرواية الذي نما نموا جليا في عهده، حيث أفاد النص الروائي بتقنيات سردية مختلفة في كيفية التعامل مع مضامينها وشخصياتها وأحداثها في زمانها ومكانها، خاض تجربة إتقان الكتابة الروائية بكل ما

تحمله من أدوات تقنية فتحت باب المغامرة على مصراعيه، متيحا المجال اكتشاف هاجس التجريب وحساسية الكتابة الجديدة.

تضمنت كتابات الطاهر وطار تصويرا لعالم الذات بمختلف تناقضاتها وصراعاتها مع المجتمع في ظل البحث عن هويتها وتأكيد وجودها، حيث يقطع التجريب معها وسؤال الحداثة مسافات أبعد وأكثر دلالة وإيحاء.

هذا ما جعلني اختار عنوان البحث:

جماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة

الطاهر وطار نموذجا

ولهذا فالمنهج المتبع ينزع أكثر إلى أن يكون سيميائيا تحليليا يبحث في الشكل والمضمون، ويعتمد على بعض النظريات والمفاهيم السيميائية التي نراها تخدم دراستنا المتواضعة. ومن ثمة فإن المنطلق سيكون من العلامات والمضامين التي ستحدد لنا شكل وصورة وجماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة عموما وعند الطاهر وطار الذي اخترناه نموذجا للدراسة والتطبيق. وبالتالي جاء البحث في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

فأما الفصل الأول الذي عنوانه: "جماليات الذات، الإشكالية والدلالة" فكان للحديث عن مفهوم وماهية الجمال والمبحث الثاني للحديث عن مفهوم الذات عبر العصور والفكر الفلسفي الإنساني، اليوناني والأوروبي والعربي وكيف تطور وتنوع في مختلف الثقافات والتيارات الفكرية. وكان الفصل الثاني معنونا بـــــ" جماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة"، قدمنا في المبحث الأول صورة موجزة تهتم بتعريف الرواية لغة واصطلاحا، وتطور فن الرواية بوجه عام. واهتم المبحث الثاني بإرهاصات الرواية العربية. وأما المبحث الثالث اهتم بجماليات الذات في الرواية الجزائرية قبل الثورة أما المبحث الرابع فقد اختص بجماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة، مع مجموعة من الكتاب والروائيين الذين شكلوا أجيالا مختلفة ومتباينة في كتابة النص المعاصر.

لأنتقل بعد ذلك إلى الفصل الثالث، ويشكل الفضاء التطبيقي، المعنون: بجماليات الذات في روايات الطاهر وطار وقسمناه إلى مباحث وقفنا فيها من خلال مقاربة سيميائية على تشكلات ودلالات الذات في إنتاجه الروائي وماذا تمثله من رموز وإيحاءات تعكس وضعيتها المزرية والتصدعات التي هزت أركانها بعد الاستقلال. وعلاقتها بالمكان والحدث وزمنه. وكان الفصل الرابع: يحمل عنوان: "الخصائص الفنية لروايات الطاهر وطار" وقسمناه إلى أربعة مباحث اهتم الأول منها بالأسلوب واهتم المبحث الثاني بالتطرق إلى البحث عن فنيات وجماليات اللغة. أما المبحث الثالث فخصصناه لدراسة الصورة الفنية سيميائيا مركزين فيه على صورة العنوان السيميائية وعلاقته بجماليات الذات في روايات الطاهر وطار.

أما خاتمة البحث فشملت مجموعة من المميزات العامة التي طبعت الكتابة الروائية عند الطاهر وطار، ساهمت في بعث النص الروائي الجزائري المعاصر المكتوب باللغة العربية في الظهور والبروز على مستويات مغاربية ومشرقة وحتى عالمية.

واعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المصادر والمراجع التي شكلت لدينا المحرك والدعم الأساسي لمجريات الدراسة الفلسفية، والنفسية، وعلم الاجتماع والأدب، والدراسات النقدية، نذكر كتاب: "تقدير الجمال" لأحمد فؤاد الأهواني، و"فلسفة الجمال في النقد الأدبي" لكريب رمضان و"مدخل إلى علم الجمال الأدبي العربي" لعبد المنعم تليمة، إلى جانب مصادر ومراجع أخرى كان لها دورها في تحقيق السير الحسن للدارسة.

ويجدر بالباحث في مقامات العلم والبحث فيه وتحصيله أن يتوجه بالشكر والعرفان والتقدير، إلى من سدد خطاه، وأيد سعيه، ونصره على سلطان جهله، وفي هذا المقام أنوه بالمجهودات التي بذلها السيد، المشرف، الأستاذ، الدكتور: محمد عباسة في سبيل انجاح مهمتنا البحثية التي رعاها منذ خطواتها الأولى، إلى آخر لمساتها، دون أن يكل، أو يمل لحظة واحدة عن دفع طالبه، كلما تعثرت به السبل، شادا من أزره، ومخففا من وزره، بكل ما أوتي من فيض النصيحة والتوجيه، والتشجيع، ومؤازرة عمادها الثقة في طالبه، ولم أجد ما يخفف عني ثقل حملها ووطأتها علي إلا حمل القلم من جديد، وشد الرحلة إلى

مكان بعيد أجد فيه ضالتي، وأكمل فيه نقيصتي، عساني أكون محل الثقة التي منحني إياها. وأمام صعوبة المهمة، ومشقة، ومغامرة البحث.

الفصل الأول

1) مفهوم الجمال:

يمكن أن يكون الإنسان هو المخلوق الوحيد الأكثر تحسسا وإدراكا للشيء الجميل والجمال. اتفق بنو البشر على حب الجمال والبحث عنه، لكنهم اختلفوا في تحديد معنى كلمة الجمال، وقالوا يمكن أن يكون ذلك التعبير الوارد في القرآن الكريم "سراجا جميلا"، "صفحا جميلا" التي يرمز معناها إلى التسامح، والإيثار، والعفو عند المقدرة، "وصبراً جميلاً" الدال على قوة الإيمان في الصبر عند المحن والمصائب.

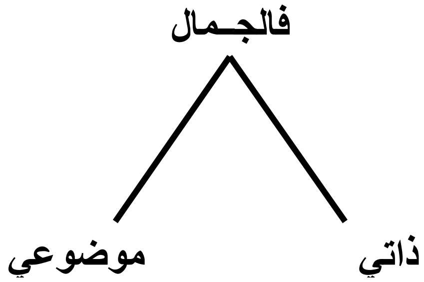
أما "الجمال " الذي يستعمله أهل الفن في مختلف الفنون مثل النحت والعمارة والبناء... يقابل مصطلح "أستيطقا" (Esthetics) كلمة يونانية الأصل والتي تعني "علم الإحساس" والإدراك والمعرفة الحسية، وهو علم قوانين الفن، ويحتل مكانة بارزة في مجال الفلسفة وعلوم الفن، ويدرس الشكل الجمالي للاستيعاب الفكري عن الواقع الذي يطفو على سطح الحياة.

أ- الجمال في الفلسفة القديمة:

نجد أن (أفلاطون) من الأوائل الذين دعوا إلى الجمال وصرح بأن الجمال والخير والحق حقيقة واحدة، فليس بجميل على ما يقوم على الباطل ويأتي السوء منه. ويؤكد أفلاطون على أن الجمال موجود في طبيعة الأشياء نفسها فلا يقوم على هوى الشخص أو ميزاجه[1]. وركز أفلاطون على المعرفة العقلية في إدراك الجمال، غير أنها ليست كافية فلا بد من توفر الجانب الحسي الذاتي والجمع بينهما في تفسير الظاهرة الجمالية وفي هذا

[1] أحمد فؤاد الأهواني: تقدير الجمال، الكاتب، مجلد7 ، عدد 28، يناير، القاهرة 1948 ، ص 68.

السياق يقول تلوستوي (L. TolStoy): "إن عدوى الجمال الموجود جراثيمها داخل العمل الفني تنتقل إلى القارئ فيصاب بكل أعراض التناسق والتناغم والوفاق النفسي من جراء قراءة الرواية أو الاستمتاع بها، ومن ثم تسري في داخله الراحة النفسية التي تجعله يرى الحياة أكثر جمالا وحيوية[1]." ويبدو أن الرأي نفسه ناد به " كانط" (Kant): "أن الإحساس بالجمال هو انفعال موضوعي قائم بذاته[2]." وما يمكن فهمه مما تقدم وكخلاصة فإننا نقول إنه هناك اتجاه ين يتعلقان بموضوع الجمال، وذاتيته. فالأول اتجاه يربط الجمال بالذات المدركة وتفسير الظاهرة الجمالية. والثاني اتجاه يربط الجمال بالأشياء الموجودة خارج الذات.



إذن يضم الواقع ما هو مادي، موضوعي وما هو إنساني، تتمثل في علاقة البشر بالطبيعة، وعلاقة البشر ببعضهم البعض... كذلك الجمال في المجتمع موضوعي، غير أنه ليس موضوعا جاهزا للبشر وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم، يتبدى في حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية، وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكري ولعلاقتهم

[1] أنظر كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 26.
[2] المرجع نفسه، ص 124.

الاجتماعية، والعلاقة بين الجمال والطبيعة [1]. ومن أبرز صفات الجمال بحسب العلماء والفلاسفة، صفة "النظام" ويعتبر أرسطو أوّل من أشار إليها بقوله :" كل شيء جميل سواء أكان كائنا حيا، أم شيئا يتكون من أجزاء، يجب أن ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه[2]."

أما (أفلاطون) فقد ركز على أن: "الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال[3]."

وأما القديس أوغسطين (St. Augustin) فهو يعبر عن هذه السّمة بقوله: "إن هذا يرضي لأنه جميل، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد [4]." وفرق أرسطو بين العمل وبين الشكل، فالعمل لديه هو الخير بعينه، بينما الشكل هو الذي يضطلع بالجمال، والشيء الجميل الذي يتنزه عن الغرض وهذا لا يعني لديه بأنه يخلو من الفائدة، ويصف في ذلك الموسيقى بأنها مرادف للطهارة والسّرور والتهذيب. وأخضع "توماس الأقويني" الجمال إلى مفهوم ديني عندما اعتبر أن أعلى درجات الجمال موجودة في الغابة التي تعتبر من أصل الجمال في الفن والطبيعة، ويتجسد الجمال من خلال الكمال والتناسب الصحيح ثم الوضوح.

ينطلق "بومغارتن" من عبارة (Logiké) أي علم ما هو بين أو المنطق من لفظة (Logikos) أي ما هو بين أو المنطقي. وعبارة (Aisthètiké)، أي العلم بالمحسوس من لفظة (Aisthetos) أي ما هو محسوس، ولذلك فإن المعنى الحرفي أو الأولي للفظة

---

[1] عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص9.
[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربية، القاهرة ، ط3، 1974، ص 125.
[3] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ص 34.
[4] المرجع نفسه، ص 34.

أستطيقا (esthétique) هو مرادف لما تعنيه لفظة (Sentio) في اللاتينية، تعني الإحساس بعامة، سواء كان ناجما عن حسّ ظاهر، أو عن حس باطن.

لا يصبح المصطلح مفهوما معتمدا إلا مع الفيلسوف "بومغارتن" حيث ظهر في كتابه لأول مرة "تأملات فلسفية" المتعلق بماهية الشعر(1735م) وخص اهتمامه هذا مرة أخرى في كتابه "الميتافيزيقا" (1739م) جعل الاستطيقا تتعايش مع علم النفس والمنطق. ليفرد بعد ذلك للمصطلح – أستطيقا – كتابا خاصا عنوانه "الاستيقا" (1750م) والذي حدد فيه تعريفا دقيقا للمصطلح "علم المعرفة بالمحسوس". ويعد أول من دعا إلى إيجاد هذا العلم وجعل لفظ الاستطيقا كاسم لعلم الجمال هو "ألكسندر بومغارتن" (1714–1762م) (A. G Baumgarren) ومنذ ذلك الحين أصبحت الاستطيقا من الكلمات التي جرت على الألسنة واستخدمها الفلاسفة والنقاد.

ب- الجمال في الفلسفة الحديثة والمعاصرة:

وقد لاقى تفسير ظاهرة الجمال اهتمام الفلاسفة على مر الأزمة والعصور منهم الألمان: "هيغل"، و"غوتة"، و"كانط" والروسي "تشيرنيفسكي"، والايرلندي، "بارنادشو" لكن جهودهم لم توصلهم إلى حقيقة ثابتة.

ظهر علم الجمال الحديث في ألمانيا في القرن الثامن عشر(18م)، في مرحلة عصر التنوير وقد عالج جيل "بون كارتم" وكانط"، و"هيغل" النواحي العاطفية والروحية والإنسانية له. فمثلا "كانط" يعرف لنا الجمال بقوله: "هو ذلك الذي يكون ممتعا بالضرورة

وهذه المتعة تتبعث من نفوسنا ونحن ندرك أن الجمال مقطوع بالصلة بأية فائدة مهما كانت[1]". وحدد نوعين من الجمال أحدهما حر والآخر تابع، فيكون حرا إذا انعدم الغرض وتابعا إذا أشار إلى غرض ما.

أما "شلر" (Schiller) فيقول: إن العمل الفني لون من ألوان النشاط التلقائي الخالي من الغرض[2]". وظل الجمال مدار اختلاف وتباين في الفهم بين الدارسين والسبب في ذلك يرجع على ما نعتقد إلى تداخل مجموعة من العلاقات، بين ما هو ذاتي وموضوعي، وما هو مادي، ومعنوي، الحسي والمجرد وقد وقف المنظرون والفلاسفة وقفة تباين واختلاف في تحديد مفهوم الجمال وإدراكه لما أنه حقيقة موضوعية خارج الذات المدركة إليه، أو هو حقيقة موضوعية يعد إدراكها نوعا من الجمال. فهناك فريق سلم بأن الجمال ظاهرة موضوعية، يتلقاها العقل ويعمل على إظهارها وأسسوا إليها بوصفها وجودا مستقلا، يقوم خارج إدراك الإنسان، قد تكون الموضوعات المادية هي التي جذبت هؤلاء واستهوتهم في تأسيس نظرتهم الخاصة للجمال، وأن الإنسان له فيها دور محدد هو إظهار هذا الجمال. ومنهم من اعتبر أن الجمال مرتبط بعملية الإد راك. و يؤدي فيها عنصر التلقي الدور الأكبر باعتبار ماله من قيمة في تفسيره وإعطاءه معنى، فلا وجود للجمال ولا حقيقة له عندما يغيب الإدراك. يتجلى هذا الرأي عند الفيلسوف "كانط" لما أن الحقيقة موضوعية للجمال ما دام معياره الذوق [3]. وقد ذهب إلى المعنى نفسه "جون كوهن" عندما بات من المسلم به أن المقولات الجمالية هي القيم الأساسية التي تمثل أحجار الزاوية في البناء

---

[1] المرجع نفسه، ص 36 .
[2] المرجع نفسه، ص 90 .
[3] نايف بلوز: علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط2، 1983، ص 91.

الجمالي وبين تطور الوعي الجمالي، أن تعدد، وتعقد أشكال علاقة الإنسان الجمالية بالعالم هما أساس غني وكثرة الألفاظ التي تدل على المعاني الجمالية[1].

لقد اختلف الباحثون في عملية تحديد المقولات الجمالية وتصنيفها وقد أكد "إدموند بوركه"، و"كانط"، أهمية لكل من مقولتي (الجمال والجلال)، وقدم البعض الآخر تفصيلا للجمال ونقيضه القبيح (الرائع أو السامي) ونقيضه التافه، ثم المأساوي والهزلي[2].

وما يمكن استخلاصه مما تقدم أن فلسفة الجمال تهتم بتحليل قواعد النتاج الفني، وفهم آلياته التشفيرية الخاصة بتفردها النوعي. [3] واعتبر الفلاسفة المعاصرون الجمال ليس معطى موضوعيا مستقلا عن الذات المدركة، إلا أنه يكمن في الشعور [4]، أو في قدرته على إيقاظ الشعور بالجمال، ذلك أنه لا قيمة عنده لأي شكل في الإحساس به [5]. لقد رأى أصحاب هذه الفكرة أن الجمال موضوع مستقل، وبين الذات المدركة ومرد ذلك أن الحقائق الموضوعية مهما بلغت لا يمكن أن يكون لها معنى إلا من خلال تفاعل وتجارب الذات معها، عن طريق الوعي الإنساني ودروه في إدراك وتفسير حقائق الوجود. "ومن خلال التأثير الذي تمارسه أشياء العالم على الوعي الإنساني، فالجمال ليس مجرد خاصية

[1] المرجع نفسه، ص 91.
[2] المرجع نفسه، ص (94-95).
[3] عقيل مهدي: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، عمان، ط1 ، 2008 ، ص 41 .
[4] عبد الله الطيب: المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر العربي، بيروت 1970، ص 485.
[5] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة الولي، ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1، القاهرة 1986، ص 19.

تستنبطها الأشياء بل يتضمن إحالة على الذهن البشري الذي يدركه ."[1] فإذا كانت الفكرة الأولى قد ألغت وأقصت دور الذات في إدراك الجمال وتحديده واهتمت بالجمال الطبيعي الذي صورته إبداعات الأدباء والشعراء... فعدوا حبيسي هذا النوع من الجمال أثناء محاكاتهم له، والإبداع من خلال النموذج وربما هذا هو السبب الذي جعل "هيغل" (1770-1831) في أن يعتبر الفن الذي يسير في هذا الاتجاه، لا يقدم سوى صورة كاريكاتورية للواقع[2]. وهي نفسها الفكرة عند (أفلاطون) لأنها تتعلق بمحاكاة الواقع الذي يعتبر محاكاة لواقع أسمى.

وهناك من ربط الجمال بعملية الإدراك، أي بالشعور والإحساس دون الجوانب الموضوعية والمادية فيه، فهي معطيات طبيعية ولا دخل للإنسان فيها، لكن ما قولنا في المؤثرات والاثارات الموجودة خارج الذات التي تثير فينا الإحساس بالجمال كلما تنوع واختلفت بحيث يترك كل نوع فينا انطباعا جماليا خاصا. وهناك من جعل العلاقة بين الذات والموضوع في النظر إلى الجمال، وبين الجمال ومجموعة الشروط ، يضل وجوده مرهونا بها معتبرة أن الموضوع ليست له قيمة وجمالية في غياب الذات المدركة[3].

---

[1] زكرياء ابراهيم: في إحالة على كاسيرر، فلسفة الفن الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة 1986، ص 243.

[2] فرديريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص35.

[3] محمد زكي العشماوي: النقد الأدبي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص 24.

واعتبر "هيغل" الجمال هو التخلي المحسوس للفكرة [1]، مؤكدا على ضرورة إضفاء عليه الطابع الإنساني وعلى الأشياء، المادية لأن الجمال الفني أسمى عن الجمال الطبيعي بوصفه انعكاسا للروح التي هي في نظره، أسمى من المادة.

أما الفيلسوف "ديكارت"، فقد ركز على بالجناب الحسي والعقلي في الجمال ، في حين اتجه بعض الفلاسفة الآخرين إلى البحث في مجال الجانب السيكولوجي واعتبروا أن الجمال هو وسط بين الفعل والانفعال، لكنها تبقى مجرد أراء لا تعبر عن الحقيقة التامة الثابتة، وكأنهم أدركوا صعوبة التوصل إلى نتيجة نهائية، لأن المشكل الأساسي يكمن في صعوبة إدراك الجمال. فبعضهم من رأى أن الجمال هو ذلك الشيء الذي يتسم بالتناسق والانسجام والتوافق والنظام، بحيث ينم عن معنى ويكون له مغزى [2]. ويعني في تعريف مجاهد عبد المنعم: "الجمال يتأسس على مجموعة من المقومات، منها التماثل، والتناغم والتوازن، وتعادل مختلف القوى، والتدرج، والتكرار والتناسق[3]."

وقد التفت عبد الله الطيب في كتابه "المرشد إلى فهم أثار العرب وصناعتها" إلى حقائق الجمال الحسية التي تدرك بواسطة الحواس فتحدث في النفس سرورا، إياها تدور حول أمرين هما الكل والتفصيل حيث الكل يتجلى في الشكل والهيئة العامة، أما التفصيل فيتجلى في الألوان ومظاهر الضوء والظلام، وفي اجتماع ذلك يتحقق الجمال[4]. وهناك من

[1] علي عبد المعطي محمد: جماليات الفن المناهج و المذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص 22.
[2] المرجع نفسه، ص 43.
[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد: تاريخ علم الجمال، دار بن زيدون، بيروت، ط1، 1988، ص 39.
[4] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دارالفكر بيروت، ط2، 1970، ج2، ص 490.

اعتبر الجمال يتمركز في مقومات معنوية، مرتبطة بالتأثيرات وفعلها في المتلقي، أو منحصرة في وجوده الموضعي وأبعاده ودلالاته، ومن ذلك الجدّة، والطرافة، والأصالة، والاعتدال، والوضوح، والصفاء، والغرابة، والشذوذ، وعامة المعاني التي تنتج عن الجمال حينما يكون صورة من اتفاق العقل والحس وبين ما يتخيل وما يرى[1].

حققت آراء "ديكارت" حول مفهوم الجمال انجازا مهما، مهد الطريق أمام التعامل مع هذا المصطلح، والكشف عن آلياته في كيفية إدراك الجمال والإحساس به، لأن عملية تحليله تعد نسبية لتباينها واختلافها من فرد إلى آخر، إلى جانب فعل ودور الحالة النفسية للذات، في تحسس الجمال وتأويله. فقد شاركت عدة عناصر وعوامل في تفسير المفهوم مثل:عامل النفس، والشعور، الانسجام، والتفاعل بين الجسد والنفس، وما قدمته النظريات النفسية والاجتماعية لخير دليل على ذلك "فبعد أن كان الجمال ملحقا بمحمولات الحق وظرورات التطابق مع مظاهره المعرفية أو اليقينة، حظي الجمال باستقلالية نسبية ترحله من منطقة الغرضية، والنفعية المادية الى منطقة اللذة الخالصة والمتعة الجمالية وانتقاد فكرة المماثلة1." ويبدو أنه لا توجد قاعدة واضحة المعالم في تفسير عملية إدراك الجمال والسبب في ذلك راجع إلى عوامل مختلفة وردت في فكر ة "إيمانويل كانط" (1724 م– 1804م) القائلة: "لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استنادا إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالي، أي مبدئه المحدد هو شعور الذات لا تصور الموضوع. ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق يوضح بواسطة تصورات

[1] روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1983، ص 42.

معينة المعيار الكلّي للجميل لأن ما نبحث عنه حينئذ أمرا مستحيلا ومناقضا في ذاته [1]."

وفي تعريفه للجمال فهو :"ظاهرة ديناميكية متغيرة لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إياه، إنه في تطوره يختلف من شخص إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، إنه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى وراء الجمال غير الحقيقة... الجمال غير الخير والفضيلة والصواب[2]".

فهو صفة تتجلى في الأشياء بنسب متباينة، زيادة على ذلك نشاط مستمر وغير ثابت، متغير، لأنه شيء نحسه ونشعر به، ذلك لأن الإدراك الأوّل للجمال يكون عن طريق الحواس[3].

ينطلق "كانط" من فكرة أن الإنسان غاية بذاته وأن الذات لا تنظر للأشياء على أساس معياري، وبهذه الفكرة يتحول مفهوم الجمال في نظره إلى تأمل الذات للموضوع المدرك، ليس أكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق. وتصل"كانط" إلى أن الجمال هو حكم صادر عن الذوق، وأن هذا الذوق يصدر عن رضا لا تدفع إليه منفعة، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك.

إن ما أحدثه "كانط" في بنية الفكر الفلسفي، والجمالي قد ساهم بشكل كبير في تأسيس قاعدة معرفية في مفهوم الجمال بعزله عن قيمتي (الحق، والخير). ومثلت إنتاجاته

[1] عبد الرحمن بدوي: إمانويل كانط فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات الكويتية، 1979، ص 342.
[2] علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984، ص 49.
[3] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، ص17.

الفكرية، والفلسفية تأكيد حقيقة نسبية الثالوث (الجمال، الحق، والخير) حيث شكل كتاب "نقد العقل"، من أهم المرجع التي تناولا نقدا لهذه المفاهيم.

ويمكن لنا القول أن الجميل هو الشيء القادر علىٍ إثارة شعور المتعة، غير المعنية وغير المشروطة، بالارتواء الحسي، وأن المتعة الجمالية هي خالصة وحرة يعتبرها "كانط" شرطا أساسيا في تذوق الجمال الذي ينشأ كنتيجة لتفاعل الحر والمنسجم بين ملكتي التخيل والفهم.

في حين هناك من ربط الجمال ببعده الاجتماعي ، واعتبره كل ما يستجيب للممارسة الاجتماعية للإنسان ويستند إلى الصفات الطبيعية للشيء، أي أن طبيعة الوجود الاجتماعي للإنسان هي المتحكم في إدراكه للجمال، ولعل هذا المفهوم يساير فكر الماركسية حينما اعتبرت الوجود الاجتماعية هو الذي يحدد الوعي بنظرتهم للجمال بأنه نتاج سوسيو ثقافي يصدر نتيجة حتمية لعلاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعي.

إن إحساس الفنان بالجمال يتموقع بأشكال لغته الفنية، التي تتحول من حالة الشعور، إلى حالة إبداع فني، تصدر منه طاقة ضمنية تعبيرية، تفعل فعلها في ذوق المتلقي. فتولد فيه نوعا من الدهشة، تدفع به إلى تأويل الأعمال الفنية والتأمل فيها وفي شكلها الأسلوبي والتعبيري. وبفضل هذا التأويل الجمالي للمتلقي تتعدد النصوص وتتوالد. ومن ثمة ذهب"جون ديوي" (1859- 1952م) صوب التركيز على عامل الخبرة لدى الفنان في عملية تأمل موضوعات الجمال وتخيلاته الخاصة، التي تثير فينا إحساس بالجماليات غير عادي، ويعود هذا التأثير إلى خبرة الفنان وقدرته على التخييل والإبداع. وكيف يستطيع

تحويل المادة الخام في الواقع، ورؤيته الفنية إلى خطاب يعبر عن نفسه [1]. وإذا كان "جان ديوي" قد أرجع فهم الجمال إلى عامل الخبرة، فإن "شارل لالو " يعتمد على عنصر "القيم": "يقوم الفن في رأيه على أرضية مبتكرة من المهارات والتحفيزات الشكلية ليضخ سيلا من الألق، والحيوية، والدهشة في إطاره المحدد، والمنتقى . فالفن في جانب والطبيعة في جانب آخر[2]." يناقض "لالو" برأيه الفلاسفة الذين انتصروا للطبيعة بوصفها المرجع الأول، الذي يحاول الفنان أن يحاكيه، من أمثال "أفلاطون "، ورسخها أرسطو على اعتبار: "أن الفن محاكاة للأفعال بطرق أدبية وفنية، مختلفة بحسب الموضوعات التي يحاكيها بالإيقاع والألوان، أوبالأفعال أو بالسرد[3]."

ويدرج "كاسيرر" (1874م–1945م) الفن ضمن منظومة حضارية، مثل الأسطورة، والدين، واللغة، والعلم، والأخلاق، والقانون، وسواها. ويتفاعل الفنان بوصفه إنسان مع المعاني الرمزية للمكونات الحضارية هذه، وبالتالي يعتبر"صانع الرموز [4]" من النمط الرفيع للتعبير بواسطة مجموعة من الرموز. معبرا عن موقفه من العالم . إذ يختزن الرمز طاقة متوترة وعندما ينتج الفنان عمله الفني، فإنه يقوم بعملية بناء وتركيب للعناصر الفنية وفقا لأسس وبناءات فنية. والجمال في نظر "كاسيرر": "هو الذي ينتج من خلال قولبة المشاعر وتنسيقها، وتركيبها في أشكال بنائية واضحة، القائمة على إبراز

---

[1] عقيل مهدي: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي ، عمان، الأردن، ط1 ، 2008 ، ص 42 .
[2] المرجع نفسه، ص 42 .
[3] المرجع نفسه، ص 43 .
[4] نفسه، ص 46 .

طاقات الحروف في اللغة والفعل والتمثيل، واللقطة في السينما [1]." وعليه فالجمال في رأيه يكمن في مختلف الفنون التي من شأنها التأثير بدورها على الفعل التأويلي لدى المتلقي للعمل الفني مهما كانت نوعيته. وقدم "سانتيانا" تعريفا للجمال يحمل من خلاله بعدا آخر إذ يمثل: "لذة متجسمة في صميم الموضوع، أو مباطنة لشيء يلاءم لذتنا الشخصية [2]." ويقول في موضع آخر : "إذا قدر لخيط اللذة الذهبي أن ينفذ إلى نسيج الأشياء، الذي لا يكف عن نسجه، فإنه عندئذ لا بد أن يضفي على العالم المرئي ذلك السحر الخفي السري الذي نسميه الجمال[3]."

تتلخص رؤية المفكر "سانتيانا" للجمال على أنه تقنية للذة والسعادة والغبطة في الحياة. وتبتعد هذه الفكرة عن مستوى الإدراك الحسي المباشر في الواقع إلى تذوق الجمال وإدراكه لقيمة فاضلة، أنه اكتشاف لقيمة جمالية سامية لا حدود لها. ويتوزع الجمال عنده إلى ثلاثة عناصر مهمة: (مادة، وصورة، وتعبير). بحيث تشكل المادة الظاهرة الجمالية الأساسية، بينما الصورة تجعل العين تتحرك باتجاهها في مجموعة من الأشكال الهندسية. أما التعبير هو شكل لهذه الصورة في وحدتها، تعبيرا عن جمال خفي لا محدود يحفزنا على إنشاء العديد من الصور له.

ج- الجمال في الفلسفة الإسلامية:

[1] نفسه، ص 46 .
[2] نفسه، ص 50 .
[3] عقيل مهدي: المعنى الجمالي، ص 50 .

يتلخص المفهوم في كونهم فرضوا أن إدراك الجمال، هو تفاعل الحواس مع العقل والقلب. لذلك جاءت نتائجهم الفنية غزيرة في الأدب أكثر منه في الموسيقى والرسم، والنحت، وحل الزخرف الذي هو يوحي بالتناغم الشكلي محل الانطباع الذاتي نظرا إلى موقف الدين من تجسيد الحيوانات خشية الوقوع في الوثنيات[1].

كذلك هو الأمر عند الغزلي الذي يؤكد على تفاعل الحواس مع القلب والعقل في إدراك الجمال بقوله: "يدرك الجمال الحسي بالبصر والسمع وسائر الحواس. أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب أما إن كان الجمال يتناسب مع الخلقة وصفاء اللّون فإنه يدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة، وعلو الرتبة، وحسن الصفات والأخلاق، وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليم على الدوام فيدرك بحاسة القلب[2]."

هناك أمر واضح وهو أن الإدراك يمر عبر الحواس في أوله، فإذا راق واستحسن وقع في القلب . فحاول "الكندي" (803–873ه) وضع رأيا معمقا عن التذوق الجمالي للألحان والألوان والروائح فالألوان المختلفة برأيه مثل الألحان تستطيع أن تعبر هذا الشعور أو ذلك وتثيره، كما يوجد بين أنواع معينة من الألوان والألحان من حيث تأثيرها النفسي تشابه معيّن وكذلك الحال بالنسبة للروائح التي يعتبرها موسيقي صامتة.

ويرى "الفرابي" (873–953ه) أن الموسيقى تعطي الإنسان السعادة، والسرور، وعبر فهمه للموسيقى، يكشف في نفسه الجمال والكمال إن علم الموسيقى ذو فائدة من حيث أنه

[1] علي شلق: الفن والجمال، ص74.
[2] المرجع نفسه، ص 74.

يرجع توازن التفكير العقلي، ويجعل الذين لم يبلغوا الكمال أكثر كمالا، ويحافظ على التوازن العقلي عند هؤلاء الذين هم في حالة توازن فكري.

لقد انفرد "الفرابي" بتعريفه: "الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويبلغ استكماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجامله، إذن فائق لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه، وجماله بجوهره وذاته، وذلك في نفسه، وبما يعقله من ذاته[1]."

ويظهر من القول أن الجمال موجود في نظره كل موجود، وأن الموجود الأول هو"الله"، الذي جماله فوق كل جمال.

يقربنا هذا الرأي من فكرة المتصوفة المسلمين، حول الجمال والتي أساسها ينبني على تلك العلاقة التي يتقرب بها من الله روحيا من خلال حياة التقشف والتعبد، وتطهير الروح من الشوائب، والخطايا الدنيوية، هذا التقرب بين الخالق وعبده يمثل الجمال الأصيل، المتمثل في الجمال الأعلى، أنه المعرفة الحقة، ليكتشف حينها أن الجمال المادي ما هو إلا انعكاس للجمال الإلهي[2]. هذا إلى جانب الموسيقى التي شكلت محور اهتمام المتصوفة مثل "ابن عربي"، و"أبو الحسن الدراج" وغيرها، أكدوا أن الموسيقى تساعد على نهج الحقيقة،

[1] الفرابي: كتاب السياسة، تحقيق فوزي نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964، ص 46.
[2] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ص 59.

وأن لها اتجاهين، روحي وجسماني، فابن زعبل يقول: "تؤثر الأصوات على النفس تأثيرا مزدوجا فهي تؤثر عليه من ناحية تركيبها الموسيقي، ومن ناحية تماثلها الروحي[1]."

ولقد بنى المتصوفة المسلمون تعاريفهم حول الجمال على الجانب الحسي، معتمدين على حاسة البصر، والذوق واللمس في إدراك الجمال، ويمكن لنا أن نشير بأنه هناك تشابه بينهم وبين الفلاسفة العرب الذين فسروا الجمال تفسيرا حسيا.

وتمحورت فكرة الجمال عند "التوحيدي" (230-414 هـ)، في عنصر الاستيحاء من الطبيعة التي يعتبرها المعلم الأول للإنسان، والإبداع الفني الكامن في الإنسان والمستنبط من الطبيعة، وقد لا تكفي الطبيعة وحدها كمناخ حقيقي خصب للجمال الفني، إذ لابد من توفر دعائم أخرى تضاف إلى الطبيعة مثل الخبرة والطرق العلمية وتتبع أعمال الآخرين، إذ لا تمثل الطبيعة الخط النهائي لطموح الفنان، بل تحتاج بدورها إلى الفن، الذي تظهر جماله النفس الناطقة به.

وهو في نظر المتصوفة، أن الإنسان يستطيع أن يتحد في ذات الله روحيا عن طريق الوجد، والحياة المتقشفة والتنسك والعبادة الخالصة وتنقيه الروح والنفس من جميع الرغبات والشهوات الدنيوية. ومتى يصبح في حضرة الذات الإلهية يدرك أن الجمال الحقيقي هو فيما يرى من نور، وما جمال العالم إلا انعكاسا للجمال الإلهي.

---

[1] نيكون أوفسا وآخرون: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفرابي، بيروت ، ط2، 1979، ص 50.

ويمثل الجمال في رأي "أبي حامد الغزالي": الظاهر من الحواس، والجمال الباطن من شأن البصيرة: الصورة ظاهرة وباطنة، والحسن والجمال يشملها، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر، والصور الباطنية بالبصيرة الباطنة، لا يدركها ولا يتلذذ بها ولا يحبها ويميل إليها... ومن كانت عنده البصيرة غالبة على الحواس الظاهرة، كان حبّه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتان بين من يحب نقشا مصورا على الحائط بجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبيا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة.

د- الجمال في النقد العربي:

يقول "العقاد": "إن الأنواع تتقدم وتجمل، ولا تبقى على حال واحدة [1]." ويبدو أن الذات الإنسانية هي التي تدرك وتحس بالجمال من خلال المشاعر والحواس. لكن ما أراه جميلا قد لا يبدو للآخر كذلك وأن الشخص ذاته قد تتبدل مواقفه بين الحين والآخر في إدراك وتحسس الجمال وينتج عن هذا اختلاف. هذا سبب كافي يدفع بالسائل أن يسأل عن أسباب الاختلاف؟ وهل يتعلق بالموضوع المعاين؟ أم لاختلاف الأذواق؟

أولا وقبل كل شيء إن الاختلاف طبيعة موجودة بين بني البشر، في تباين آرائها وأفكارها وأذواقها، يمتد هذا الاختلاف إلى مجموع الحضارات القديمة والحديثة والمعاصرة، أي أن الاختلاف كائن مرتبط بتواجد واستمرار العنصر البشري. وقد نسب

[1] عباس محمود العقاد: مراجعات في الأدب والفنون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1983، ص 46.

"عز الدين إسماعيل" أسباب ودواعي الاختلاف بين الأفراد إلى حاسة الذوق [1]، فهو عامل يختلف من مجتمع بدوي، عن مجتمع متحضر ويدفع بنا هذا الرأي الوقوف أمام تعريف محمد قطب للجمال قائلا: "الجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحسّه، وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور"[2]. وما يمكن فهمه من التعريف أن الجمال، أساسه الذوق ولا علاقة له بالحجج والأدلة والبراهين. وهناك من ربط الجمال بالأخلاق على غرار "ريتشاردز" (Richards): "أن الشخص الذي يتذوق الفن والجمال أكثر أخلاقيات من الشخص الذي لا يبالي به[3]."

وما دام الجمال هو إحساس، مرتبط بالشعور فإن القديس أوغسطين، و"توماس الإكويني" ينصان على أن: "الجمال هو الذي يدخل البهجة والسرور في النفوس عندما يرى، وهو مظهر متغير للجمال الخالد ــ الله– الذي هو مصدر جمال، وما الطبيعة إلا وجه لنفسه العظيم[4]." فالجمال، هو شعور ذاتي ينشأ في النفس عندما بأي تتأثر مظهر فني يثير حالات البهجة، والرضا وهذا رأي يسير في نفس اتجاه تفسير محمد غنيمي هلال ، عندما شرح الفكرة قائلا: "إذاحكمت بأن هذه الوردة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أونتيجة تجربة، وإنما هو نتيجة لحكم ذاتي فردي وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي[5]."

[1] عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص77.
[2] محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشرق، بيروت، ط6، 1983، ص 310.
[3] مجلة الفيصل: عدد 67، نوفمبر، الكويت، 1982، ص 127.
[4] جبرا سليم جيرا: كيف أفهم النقد؟ منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1982، ص 53.
[5] محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشرق، بيروت، ط6، 1983، ص 310.

إن الجمال بمصدره شعوري ذاتي، متوفر عند كل شخص رغم تفاوت درجات الشعور والإحساس به من شخص إلى آخر وتشترك في التقاطه مجموعة من العناصر، الإدراك العقلي والشعوري الباطني واللاوعي... التي بتفاعلها جميعا تكون شخصية الإنسان[1].

بمعنى إن إدراك الجمال شارك فيه الحس، العقل، الشعور واللاشعور. ومهما كان الاختلاف حول مصدر الجمال وطريقة فهمه وإدراكه يبدو أن الجميع متفق على أنه إحساس ممتع يخلق البهجة. والسرور في النفس. وحاول الفلاسفة والمفكرون، البحث فيما إذا كان الجمال حقيقة قائمة في العالم الخارجي؟ أم هو ظاهرة نفسية يشعر بها الفرد أثناء اللحظة الشعورية التي يمر بها [2]. فمنهم من رأى أن الجمال ظاهرة موضوعية وجودها مستقل بذاته سواء شعرت بها الذات أم لم تشعر بها، وهو خارج حتى النفس الشاعرة ومن زعماء هذا الاتجاه أفلاطون، الذي يرى: "أن الشيء يكون جميلا إذا ما توفرت فيه صفات معينة سواء وجد من يحكم عليه بالجمال، أم لم يجد. فالجمال مجموعة من خصائص إذا تحققت في الشيء أصبح جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في المثال الخالد[3]."

ومن بين الكتاب العرب "المنفلوطي" الذي صادفنا هذه النظرة في قوله: "أن الجمال تناسبا بين أجزاء الهيئات المركبة، سواء أكان ذلك في الماديات أم في المعقولات، وفي

---

[1] ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980، ص 68.
[2] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ، ص 23.
[3] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربية، ط3، 1974، ص 68.

الحقائق أم في الخيالات"[1]. يبدو أن النظام والتناسب بين الأشياء مظهر يبعث على الهدوء والارتياح. فكانت هذه بعض العينات لمفهوم العقل العربي للجمال، هذه الأفكار التي كان لها الأثر البارز في الدفع بالنقد العربي نحو قراءة مميزة ونوعية تؤسس هذه المفاهيم لدراسات نقدية للنصوص والخطابات.

[1] مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات ج1، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1925، ج 1 ص 39.

2) جماليات الذات في الفكر والفلسفة

أ - مفهوم الذات:

الذات (le soi) ، وذات الشيء: حقيقته أو جوهره.

يعرف الجوهر في لفظة الذات: "مجموعة الحقائق التي تميز الشيء عما سواه وتساوي الماهية[1]."

جاء في لسان العرب[2]: الشيء ذاته. ومنه ما حكاه سيبويه من قولهم: "نزلت بنفس الجبل مقابلي، ونفس الشيء، عينه يؤكد بت. قال: "رأيت فلانا نفسه، وجاءني بنفسه، ورجل ذو نفس، أي خلق وجلد.

وقول "عمر بن ربيعة"[3] :

فكأن مجني دون من كنت أتقي ثلاثة شخوص كأعيان ومعصر

فانه أثبت الشخص، أراد به المرأة، والشخص سواد الإنسان وغيره ، تراه من بعيد. تقول: "ثلاثة أشخص وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه. وفي الحديث لا شخص أعير من الله. الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور. والمراد بت إثبات الذات ، فاستعير لها لفظ الشخص.

(1) مصطفى سويف: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة 1975، ص 277 .
2 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 6، ص 233.
3 المصدر نفسه، ج7، ص 45.

ما يفهم مما تقدم أن كلمة ذات، لم تكن تعني النفس، أو الشخص وإنما استعيرت لتدل على معنى شخص بذاته. و"ذات": مؤنث و"ذو " بمعنى صاحب. يقال: ذات مال وذات أفتان، وجاء فلان بذاته: عينه ونفسه عرفه من ذات نفسِه: سريرته المضمرة. و"ذاتي" نسبة إلى الذات.

ب- الذات في الفلسفة القديمة :

يرجع إلى اليونان القسم الأكبر من تراثنا العقلي ومجدنا الفكري ولهم تدين الإنسانية بجل المعارف الفلسفية والفكرية وقد ذهب "بروتاغوراس" (توفي سنة 411 ق م) في عبارته المشهورة "الإنسان هو مقياس كل شيء فليست الأشياء مقياس ذاتها، إنما مقياسها هو الإنسان، وهي بدلك تتغير بتغير الزمان والمكان وظروف البيئة والتربية والمستوى العقلي والاجتماعي[1]."

يحددها (أرسطو) (Aristote) من خلال أن اللغة تحتوي على مجموعة من المقولات النحوية كالأسماء والأفعال والنعوت ، وأن هذه المقولات تتطابق مع مقولات الكيان ، فالأسماء تتطابق مع الأشياء والنعوت تتطابق مع الخصائص.

إن أكثر الموضوعات في كتاب (أرسطو) "المقولات"، هي مقولة "الذات" فبالنسبة إليه كل جملة يمكن أن تحلل وفق نموذج حامل ومحمول، أي أن الجملة هي دائما قضية

[1]محمد عبد الرحمان: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات، وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثالثة، 1983، ص 89-91.

حملية، إذ يتعلق الأمر بإسناد خاصية أو فعل لحد معين هو الذات والذات في هذا المعنى النحوي هي الحد الذي نحمل عليه هذا الفعل أو ذاك، أو هذه الصفة أو تلك.

إن هذا التحديد النحوي للذات يقودنا إلى التصور الميتافيزيقي أو الأنطولوجي للذات، فما يقابل مقولة الذات النحوية في نظام الكيان هو الجوهر، ومثلما يقتضي النظام اللّغوي ذات تستند إليها المحمولات، فإن نظام الكيان يقتضي أيضا جوهر تسند إليه كل الخصائص والأغراض، وهذا يعني أن الذات عند (أرسطو) تتحد باعتبارها مجموع الصفات والحالات والأفعال المحددة لطبيعة الشيء وماهيته، وهو يوحد في تعريفه بين الذات والجوهر.

شكل (سقراط)، فترة خاصة في تاريخ الفكر الإنساني والفلسفي، من حيث الدعوة إلى معرفة الذات الإنسانية من خلال القول المنحوت في معبد "دلفي"، "أيها الإنسان أعرف نفسك بنفسك" ومحاولة تحويلها إلى رؤية فلسفية بحتة وهي تحويل الذات الأساسية من ذات مجهولة إلى ذات معلومة.

وترتكز فلسفة (سقراط) في بناء الشخصية على فكرة " الذات" كأساس لبناء الشخصية من خلال نظام السلوك والأفعال المتحكمة في الفرد نفسيا واجتماعيا.

وتعتبر الذات هي أساس بناء الشخصية ، ومن ثم دعا (سقراط) إلى إنزال الفلسفة من السماء وجعلها فلسفة إنسانية بحتة تكون الذات الإنسانية موضوعها وجوهر بحثها. وغدت دراسة البشر أسمى وأجل من الاهتمام بالحجر، هذا الانتقال من الخطاب الفلسفي الكلاسيكي إلى خطاب جديد يهتم لمعرفة الإنسان لذاته وأن هذه المعرفة منطلقها إدراك

الشخص لجسده بوصفها خصوصية بيولوجية يصبح بموجبها الجسد نقطة التعرف على الذات.

وفي خضم تأرجح الفكر اليوناني بين الإنسان ، والطبيعة وعندما كان الصراع على أشده بين الذات والموضوع ظهر (سقراط) (469 ق م – 399 ق م)، وصادف ذلك انتصار اليونان على الفرس في حربين متتاليتين . والحق أن (سقراط) كان مثالا للمواطن الصالح الذي يريد أن يرقى بأمته إلى حيث يرجو لها من خير ، ومعرفة أنه من أولائك الأفراد الذين يفاخر بهم الفكر العالمي على اختلاف العصور.

إن الإنسان بحسب (سقراط)، يبحث عن السعادة فإذا عرف بمحض العقل أن الفضيلة هي الطريق الوحيد إلى السعادة ، فإنه لا يخطئ طريقها إذ لا يمكن للإنسان أن يقدم على عمل من شأنه أن يؤدي إلى شقائه ، وهو عالم بذلك. والأشرار بنظر سقراط لا ذنب لهم إلا جهلهم بحقيقة مقاصدهم، أو بالوسائل التي تؤدي إلى الغايات الطيبة.

فسقراط، يفترض النية الطيبة في الإنسان ، ويقول بالطبيعة الخيرة، وبأن هده الطبيعة لا تحيد عن الخير إلا بسبب الجهل، وهكذا تكون المعرفة ، وسيلة لتحقيق الفضيلة ، وطريقة فعالة لتطهير النفس، والسمو بالروح[1]. وبموت (سقراط) تفرق تلامذته ومن بينهم (أفلاطون)، الذي كان يرى أن الذات الإنسانية ثلاث نفوس:

[1] المرجع نفسه ، ص 96.

- **النفس الناطقة:** وهي جوهر روحي خالد ، تتوالى إدارة الجسم وقيادته إلى الرفعة بالتفكير، ومقرها الرأس، وغاية هذه النفس الخلاص من سجن البدن ، والعودة إلى العالم الإلهي.

-**النفس القطبية:** وهي مادة فانية مقرها الصدر.

-**النفس الشهوانية:** وهي أيضا مادة فانية مقرها البطن وهي مرتبطة بالأكل والشرب والاشتهاء والتألم. وهناك صراع بين الجانب الخالد والجانب الفاني فإذا غلب الجانب الخالد صعدت النفس إلى الأعلى لتنعم بصحبة الآلهة . وإذا تغلب الجانب الفاني فمصير النفس، إلى التناسخ في أبدان تتدرج من الأعلى إلى الأدنى ، بحسب نصيبها من العقل [1]. وفي علاقة الفرد بالدولة، أنكر أفلاطون على الحكام حق الملكية ، والزواج وفرض عليهم شيوعية النساء والأولاد، حتى انتهى إلى ضرورة إشراكهم في كل شيء ، إمعانا في توكيد وحدة الدولة وتماسكها كوحدة متجانسة.

وسعى (أرسطو)، إلى تقدير قيمة الفرد، وصلته بالدولة، التي هي كثرة متنوعة، تتعدد فيها المنافع، وتتشابك المصالح. فليست الملكية الخاصة سببا للاختلاف ، والشقاق ما دمنا لا نسمح بتركيزها في بعض الأيدي ، وإنما هي مدعاة للتنافس بين الأفراد ، وحاضر لكل شخص على العمل وزيادة الإنتاج ، مما يعود على الفرد ، والمجتمع والدولة بالخير العميم.

[1] المرجع نفسه، ص 96.

كذلك يجب الإبقاء على العلاقات الأسرية بين الابن ، وأبيه، والزوج، والزوجة، والأولاد حتى لا تضيع العواطف الإنسانية.[1]

وأما (فيلون) (40 ق م – 25 ق م)، الذي تأثر بأفكار أفلاطون، يرى أن الثورة قد صورت قصة النفس في اقترابها ، وابتعادها عن الله بمقدار اقترابها وابتعادها عن الجسد. وفي تأويله للنص التوراتي يرى أن أول ما خلق الله العقل السماوي الذي يحيا بالعلم والفضيلة ثم خلق الله على مثاله عقلا أرضيا يرمز به لآدم. ثم تفضل عليه بنعمة الإحساس ممثلة في الرمز حواء. فانقاد بدلك العقل للحس واستسلم للشهوة التي يرمز لها بالحية، ثم تأسى النفس على ما فرطت في جنب الله وتندم فيجيء نوح الذي يرمز للعدالة، ويقع الطوفان رمزا للتطهير التام.

وغاية الذات الإنسانية هي الوصول إلى الله والاتحاد بت والفناء فيه حيث البهجة العظمى والسعادة القصوى.

وشكلت فلسفة أفلوطين، مزيجا رائعا فيه قوة ، وأصالة بين (أفلوطين)، و (الرواقيين) و(فيلون)، وبين الأفكار الهندية والنسك الشرقي، والديانات الشعبية المنتشرة آنذاك.

والمعرفة عنده تبدأ من الذات الإنسانية، وتنتهي إلى الله دون أن تمر بالعالم المحسوس. ولذلك فهو يفسر شعار (سقراط) "أعرف نفسك بنفسك." تفسيرا، يطلبون فيه من الإنسان، أن ينطوي على نفسه ، ويسد كل المنافذ التي يطل منها على العالم الخارجي. التي هي منافذ السوء والغواية والزخرف الكاذب. والإحساس درجة دنيا من درجات المعرفة لا

[1] المرجع نفسه، ص 206 .

يجوز الركون إليه وحده. ومهما يكن من أهمية فإنه لا يصل بنا إلى درجة اليقين ، فالقيمة كل القيمة للتجربة الصوفية.[1]

ج- الذات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة:

كانت الفلسفة الكلاسيكية قد انتصرت إلى العقل ، وأعطته السلطة في مهمة البحث عن الحقيقة في تأسيس المعرفة والوجود على يد مجموعة من الفلاسفة، "ديكارت"، "كانط"، و"هيغل"، قد قللت من قيمة الجسد الإنساني، واعتباره مجّرد آلة أو سجن، أو عائق أمام الخلاص، فكان مجيء الفيلسوف الألماني "فريديريك نيشه" الذي كشف الدور الكبير للجسد وسماه "الذهن الكبير"[2]. ويعتبر الفيلسوف "مرلوبونتي"، مثله مثل "نيتشه"، إعادة الاعتبار للجسد وتقييمه من كل الجوانب وأن توكل له مهمة إيحائية وعنى "مرلوبونتي" مثل باقي الوجوديين بدراسة الجسد بل لقد فاق اهتمامه بهذا الموضوع أي فيلسوف آخر: "حقا لقد أكد "سارتر" على دور الجسم الإنساني خاصة في علاقته بفينومنولوجيته الاجتماعية، إلا أن أحد من قبل لم يذهب إلى مدى مماثلة الوجود الإنساني بالجسم الذي يجد نفسه متجسدا فيه[3]." ويخضع "موريس مرلوبونتي" الجسد إلى عملية تحول حقيقي من جسم إلى جسد ومن جسد إلى عنصر، ومن عنصر إلى مركبة العالم، ومن مركبة العالم إلى محور

[1] محمد عبد الرحمن : من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية ، ص 245.
[2] جمال مفرج: الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، 2009، ص 80.
[3] علاء مصطفى أنور: علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية دراسة في فلسفة مرلوبونتي، دار الثقافة، القاهرة، 1994، ص 131-132.

العالم، إلى قلب الوجود[1]. ويقول أنه هناك جسمان وليس جسما واحدا، جسم فينومنولوجي (ظاهراتي) أو الجسم الذاتي الذي هو ملكيتي و "أناي" في الوقت نفسه، وبين الجسم الموضوعي، الذي لا يختلف عن أي جسم الحيوان القابل للتحليل والتفكيك إلى عناصر، ولا يمكن الفصل بينهما، ويعتبرهما مظهرين، أو طبقتين لجسم واحد: "إن الجسم هو، من جهة، شيء بين الأشياء، ومن جهة أخرى، هو الذي يراها ويلمسها، إن الخبرة بالجسم هي وحدها كما يقول ميرلوبونتي، تستطيع أن تستوعب الجسم من جانبه الحقيقي وتنسينا الفكرة الغامضة عن الجسم والسلوك[2]."

وأما "رينيه ديكارت"، (1596م–1650م) الملقب بأبي الفلسفة الحديثة" ، فكان جوهر أفكاره يشكل قطيعة مع فكر العصور الوسطى، وأثر في المحدثين الذين جاءوا بعده . كان من أهم المشاريع الفكرية "لديكارت" الوصول بالعقل المفكر إلى الاستقلال في الأمور الميتافيزيقية، هذا الاستقلال وضع العقل البشري ، في بداية البحث عن الانفصال من التبعية للفكر الكنائسي ، وأثبت عملية وجود الله، وخلود النفس من خلال منهجه التأملي، وعارض فكرة الوصول إليها بطرق أخرى غير العقل والبرهان، أو بخصوص المعرفة الحقة، لا يمكن إثباتها إلا عن طريق الأفكار الواضحة المتمايزة ولا يمكن الوصول إلى هذا التمايز ، إلا إذا تخلى المفكر عن كل الأفكار المسبقة لأن كل ما يرثه الإنسان من أفكار من محيطه الاجتماعي لا يتوفر على الوضوح ، والتمايز بل غالبا ما يكون غامضا، ومن أجل الوصول إلى الحقيقة ، والتأسيس إلى معرفتها بشك منهجي ، يفحص الأفكار

---

[1] روجيه غاردون: الوجودية فلسفة الاستعمار، ترجمة محمد عيتاتني، منشورات حمد، بيروت، (د.ت)، ص 46 .
[2] جمال مفرج: الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات، ص 84.

المسبقة و يحللها، وهو شك منهجي لا يرفض كل المعارف جملة و تفصيلا فهو يسعى للتوصل إلى يقين و صدق في المعرفة، والملاحظ أن أوّل اليقين الذي توصل إليه ديكارت هو وجود "ذات مفكرة"، أو"أنا أفكر " وما دام يشك فهو يفكر، وطالما يفكر فهو موجود. ترتكز آراءه حول فكرة "أنا أشك، إذن أنا أفكر، إذن أنا موجود"، وعن طريق إثبات وجود "الذات"، يتم إثبات وجود الله ، وبمجرد أن وضع "ديكارت" وجود الأنا باعتباره اليقين الأول، الذي يؤسس عليه وجود الإله ذاته ، كان محدثا لثورة في الفكر الأوربي معلنا بذلك، عن ميلاد عصر جديد يعطي الألوية للإنسان ، والذات الإنسانية، ويرفع قيمة الفرد، هي أفكار لم يكن لها وجود في فكر العصور الوسطى، والتي قهرت الذات، والإنسان وغابت في متاهات اللاهوت[1].

ويرى "ديكارت" أن الإنسان كائن حر، عاقل، وصاحب إرادة قوية في الوصول إلى الحقيقة، حقيقة " الذات" دون وساطة الجسد، وحواسه، وتمثلاته، إذ تكمن حقيقة الإنسان في جوهر تفكيره. فالإنسان هو ذات مفكرة، وذات عاقلة، التي يتحول بموجبها العامل إلى حقيقة واضحة المعالم، شفافة عبر عملية تأمل، وتفكر، وتدبر الذات.

فللذات إذن، هي الجوهر المفكر، واليقين الوحيد الذي يستطيع الوصول إليه، هو يقين الذات بعينها، بما أن تجربة التفكير فردية، والفلسفة لا تستطيع أن تتأسس إلا على الأنا، فالذات العاقلة في منطق ديكارت مقياس لكل شي ء. يفتح لنا هذا الرأي عالم الرومانسية على مصراعيه بحيث تتأكد مقولة "كانط": "أن الإنسان سيد أخلاقه". ومن الشك، والتأمل،

[1] ديكارت: المقال عن النهج، ترجمة محمود الخضري، مراجعة وتقديم د، محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 190.

والبرهان، وتتجلى الذات العارفة عند ديكارت ، في أفكار أخرى جديدة تتعلق بمفهوم ، وصورة الذات مع المفكر والفيلسوف "هيغل"، (1770م-1831م) في قوله أن الإنسان يختلف كليّا عن الحيوان ، الذي لا يتخطى مجرد الإحساس بالذات، فالإنسان يعي ذاته في اللحظة التي يقول فيها "أنا"، وهو الإحساس بالتفرد، والتمايز عن باقي الموجودات بما فيها الآخر سواء كان شبيها ، أو غريبا عن الذات ، فالواقع البشري ، هو واقع اجتماعي حيث يعيش الإنسان تجربة الحياة المشتركة مع الأخر ، ما دام الإنسان هو كائن اجتماعي، فالإنسان لا يولد إنسانا وإنما يصبح كذلك، وحتى الحمقى والمجانين يشاركوننا في الانتماء للإنسانية، إذ لسنا وحدنا في هذا العالم، فالآخر موجود معنا حتى ولو كان بعيدا عنا، فهو قريب منا ما دام يشغل حيزا من تفكيرنا. وحسب مفهوم "هيغل"، فإن الآخر ضروري لوجود الذات، ما دام الإنسان يعيش في علاقة ٍاجتماعية مع هذا الآخر ، والوعي في نظر ديكارت، يتطور وينمو من أجل أن يبلغ مرحلة الاكتمال بطريقة جدلية ، ووعي الذات في رأيه يمر بمرحلة إدراك الإنسان لذاته عن طريق الحياة العضوية (الجنس) ، والحفاظ على حياته الجسدية، تكون علاقته بالوجود علاقة حسية ومباشرة.

وفي مرحلة أخرى تعمل الذات على تجاوز مرحلة الوجود الحسي عندما يدخل في صراع مع الآخر من أجل تحقيق رغبة أو منع هذا الآخر من تحقيق شيء ما، فتدخل الذوات في صراعات (الحياة والموت) صراع من أجل الاعتراف للوعي البشري، الوعي بالذات والوعي بالأخر أن يتحقق إلا إذا توجهت رغبتان على الأقل، فكل طرف مستعد

لأن يذهب إلى أبعد الحدود لإشباع رغباته. وجد "هيغل" أن عنصر الإدراك، والوعي لمختلف العوالم، المحور الأساسي الذي تدور حوله أحكامه وفلسفته.

فينطلق في البحث عن جوهر الذات الداخلي ، من خلال التنقيب عنها في العالم الحسي، والخارجي. فباتحاد العالم الداخلي والحسيّ، الخارجي للذات، يرتد الإنسان في هذه اللحظة إلى ذاته، ويدرك ساعتها حقيقة الجمال. فالجمال عنده، هو الجمال الروحي، الّداخلي للذات، إنه جمال "الذاتية اللامتناهية، "المطلقة" ، والروحية في ذاتها [1]. وتتميز هذه الذات، أنها تحدها معرفة ، وإرادة لا يمكن أن تستمدها إلا من ذاتها، فجمال الذات في ذاتيتها. ومن هذه الفكرة نستنتج أن أصل الفن الرومانسي عند هيغل خاصة ، والفكر الفلسفي عامة، يدعو إلى العودة إلى الذات من أجل تحقيق ها، وكشفها، وبالتالي يتحقق ما يسمى الارتقاء بالروح إلى المطلق، وهي مسحة صوفية، بأن يتماهى الإنسان في ذاته من أجل بلوغ مقام المطلق، وعليه يكشف ذاته كشفا حقيقيا. ويتوزع فكر هيغل إلى ثلاثة مستويات: حركة الفكرة، حركة التاريخ حركة الطبيعة، تقود إلى فكرة واحدة هي الاغتراب وفعل تجاوز الاغتراب كلحظات للتطور المتناقض للفكرة المتجسدة في وحدة متناقضة.[2]

---

[1] مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، هيغل، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، 1985، ص 36.

[2] كارل ماركس: رأس المال، عن كتيب الماركسية، موسوعة ألما، كتاب الجيب، 1976، ص 12،.

د- الذات من منظور اجتماعي:

هناك مبدأ فلسفي هندي قديم مفاده: "أن الأنا لا يمكن أن تعرف نفسها معرفة معرفة موضوعية، وإذا هي حاولت فعل ذلك، فستكون في حاجة إلى "أنا" ثانية تصف الأولى، وستكون الثانية في حاجة إلى ثالثة تقوم بهذا الدور وهكذا دواليك." [1] ويعني ذلك أن "الأنا" في تفردها لا يمكن أن تكون وعاء لمعرفة موضوعية، فإن كانت هذه الذات غير قادرة على الابتكار، والإبداع، وتأليف وقائع عديدة بينها وبين ذوات أخر، تشترك كلها في سبيل إنتاج معرفة موضوعية.

يعرف علماء الاجتماع "الذات" على أنها: "بناء يفترض وجوده باعتباره أساس تحقيق التكامل والاتصال بين خبراتنا جميعا[2]."

يتضح من هذا التعريف أن "الذات" يقوم مفهومها على أساس التكامل ، والانسجام بين أفراد المجتمع، وأنها تمثل جوهر هذه الوحدة التي تنشأ عن طريق تبادل بين الأفراد في الخبرات، ومختلف النشاطات فكرية كانت أو مادية، التي تساهم في بناء سرح المجتمع.

وكما يوضح لنا علماء الاجتماع بأن : "عن طريق الاختلاط ، والدخول في تعارف مع الآخر، والاتصال به تنمو"الذات" ، وأن الأصل الاجتماعي لحياة البشر ، نتائجه الاختلاط ، والمعاشرة[1]."

---

[1] سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 131 .

(2) المرجع نفسه، ص277.

فللفكرة نفسها يعبر عنها كارل ماركس بحيث يقول: "إن عملية الاختلاط مع أفراد المجتمع تتحدد في أشكال وأنماط العمل ، وأن الإنسان لا يحقق ذاته ، وكماله على أي شكل من المجردات، مثل الإلوهية ، والإيديولوجيات، وإنما يحقق نفسه بالإتحاد مع العالم بواسطة العمل الخلاق، والنشاط، والبناء، والعلاقات الاجتماعية العينية المنسجمة"[2].

يضع لنا "**كارل ماركس**" شرطا أساسيا في وجود ، وماهية، ونفعية "الذات"، هو الإتحاد مع العالم من خلال العمل الخلاق ، الذي يساهم بشكل أو بآخر ، في عملية بناء وتطوير العلاقات الاجتماعية[*].

إذا كان الخطاب السيكولوجي ، ينظر إلى الذات من خلال النظام النفسي ، فإن الخطاب السوسيولوجي يؤسس تصورا جديدا لدراسة الذات ، معتمدا على البعد الاجتماعي المحيط بها، مرجعه في ذلك قاعدة "دور كايم" ، والتي مفاداها أن الشخصية داخل الخطاب السوسيولوجي ينظر إليها من زاوية أنها ، بناء نظري لسلوكات نمطية، ترتبط بمحددات المجتمع وسلطة مؤسساته، صناعة إنسان اجتماعي، على اعتبار أن الظاهرة الاجتماعية ظاهرة قهرية، والفرد مطالب بالامتثال بمؤسسات المجتمع. فالهدف من تربية الذات منوط بمدى محافظة المجتمع عن توازنه ، وانسجامه، ويؤكد "دور كايم" أن فكرة الترحيب بالصغار ليس حبّا فيهم، وإنما حتى لا يصبحوا عناصر خطيرة على المجتمع. فالتربية في

---

[1] الربيع ميمون: نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980 ص 325.

[2] عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج2، بيروت، 1984، ص 421.

[6] حكيم ومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، دار الغرب، وهران، 2005، ص 20.

نظره هدفها توحيد الجماعات داخل بناء وطني موحد، وفق نموذج تربوي منشود ، وهو ما يسميه بالضمير الخلقي ، باعتباره الموروث الحقيقي للأمة ، والمجتمع. فالذات في مفهوم "دور كايم" تنشأ بالتربية، والضمير الخلقي.

يحدد "جورج لوكاتش"، في كتابه: "التاريخ والوعي الطبقي"، أن أساس التحول الثوري هو الواقع التاريخي ، والاجتماعي ، وعلاقة الأفراد ، والذوات فيما بينها. و أن حركية المجتمع، والواقع، والتاريخ، تكون مجدية وذات منفعة عندما تكون متكتلة، وليس فردية ممثلة في البرجوازية ، التي تؤمن بالذات المفردة، الأحادية المالكة لكل شيء. فمفهوم الذات في نظره، هي ذات الجماعية، لذلك يرفض الذات البرجوازية ، ويتعاطف مع الذات الجماعية المنتجة. فالبرجوازية في نظر "لوكاتش" تحول الذات إلى تشيؤ، وتحولها إلى قوة اضطهادية تكبح تطورها الإنساني. تتشكل جمالية وماهية الذات وقيمتها الروّحية والاجتماعية، عند "تروتسكي[1]" عندما تتضامن، وتتحد فيما بينها، وتتمثل في ذلك التضامن العملي الجماعي. فالعمل هو الذي يشكل ويرسم جمالية معالم الذات، والتضحيات من أجل بلوغ الهدف.

إن إنتاج القيم الجمالية، والروحية للذات ليست بمعزل عن العمل الاجتماعي، فالعمل إذن روح الذات، إنه جمالها الحقيقي. ويستفيد اتجاه "لوسيان قولدمان"، في تحديده وفهمه لعنصر الذات من فرضية ماركسية تتفرع عنها عدة فرضيات، مثل وجود علاقة بين البنية الاجتماعية للأفراد التي تحددت في مرحلة تاريخية معينة. ولفت "قولدمان" الانتباه

[1] ل. ترونسكي: الأدب والثورة، ترجمة، جورج، طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1975، ص 9.

إلى وجود علاقة، بين الروائي ومجموعة اجتماعية ، أو طبقة من خلال إحساس الذات ، بمجموعة من القيم الاجتماعية ، والسياسية ، والإيديولوجية تؤسس في مجملها ما يعرف "بالرؤية[1]."

وتعني الرؤية، الموقف الاجتماعي والسياسي تجاه الكون ، والذات الإنسانية والمجتمع . ونظرا لهذه الرؤية تبتعد كونها نسقا فرديا لتتخذ طابعا اجتماعيا تاريخي ، إنها نفق مفتوح على تجارب الذات التاريخية، والاجتماعية، تتحول بذلك إلى مجموعة علاقات اجتماعية[2].

تمثل الذات واقعا ميتافيزيقيا، كما أنها تعتبر ، واقعا وجوديا ، وأخلاقيا، وسياسيا، ومنه فإنها المعنى المؤسس للإنسانية ، والحداثة ومجموع القيم الإنسانية، فبدون ذات لن يكون هناك لا علم ولا قيم، فهي التي تنسب إليها بعض الخصائص الجسدية، والنفسية ، والأخلاقية والحقوقية... إنها أولا وقبل كل شيء شخص يوجد في مكان وزمان كجسد مادة مرئية، في حين تبقى بعض الخصائص غير مرئية، أو مدركة، يتحلى الشخص بصفة الذاتية إذا تجلت فيه بعض الأفعال، مثل الأفكار ، وا لإدراكات، والأحاسيس ، والرغبات... فيصبح ساعتها" الأنا" هو الوعي المحرك للذات التي تعبر حركتها في الوجود عن مدى ارتباطها بالمجتمع ووعيها الكامل بالمكان والزمان، إذ يرتبط مفهومها في الفلسفة الحديثة بهوية الوعي في الزمن ، وتمثل الذات لذاتها، على اعتبارها كائن، ذلك أن الوعي يؤلف بين الذات كخصوصية، والذات العارفة التي تتمثل الأشياء الخارجية، وتتمثل ذاتها.

[1] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوربية ترجمة، أمين ألكسندر، مصر، 1972، ص 119.
[2] محمود أمين العالم: نظرية الأدب والثورة الاجتماعية، جريدة الشعب، 1975، الجزائر.

وإذا كان مفهوم الذات يمثّل بالنسبة لعلماء الاجتماع الاتصال ، والتكامل، والانسجام بين عناصر المجتمع على اختلاف أعمارها وتخصصاتها في مجالات الحياة، فإنّ علماء الأخلاق يقدمون تعريفًا يتمثّل في : "وعي وإدراك الإنسان لذاته ومكانة وجوده بين أنشطة أفراد المجتمع، وبفضل وعيه لذاته يكتسب القدرة على مراقبتها وتربيتها بتصرفات الهادفة والوجيهة"[1]. ويعتمد مفهوم الذات عند علماء الأخلاق على إدراك وعي الإنسان بصفته فردا ضمن مجموع أفراد المجتمع، هذا الوعي يتيح له إمكانية تحقيق ذاته، ومراقبتها وكذلك تربيتها ، فعندما يتمكن الفرد من تحقيق الأخلاق السامية والنبيلة ، وجعلها أساس تعامله، واتصاله بين أفراد المجتمع. فإن ذلك يعزز مركزه، ومكانته، ووجوده في المجتمع من جهة، ويمنحه الشعور ، والإحساس بذاته. فـــ"الذات"، مرتبطة ارتباطاً وثيقا بالأخلاق ، إنها تنمو ، وتترعرع في رحمها ، ولا يمكن تصور "الذات" بدون ضمير ، بحيث يعد، نواة خليتها، والموجه لسلوكها.

تختزل فلسفة "كارل ماركس" (1818م– 1855م) في تلك العلاقة التناقضية القائمة بين الإنسان، والطبيعة، وأن القاعدة المادية أو نمط الاجتماعية للإنتاج، هو الذي يفرض قوانينه، حركته ووعيه. ويعني مفهوم الذات عند ماركس، أنها ذات نافعة، منتجة . بحيث تكون العلاقات الاجتماعية، ذات فائدة ومنفعة إذا ما أفرزت حركية ، وإنتاجا يحدث ثورة في المجتمع". كل هذا تعبير عن انقلاب الذات إلى شيء والعكس بالعكس[2].

(1) معجم الأخلاق: ترجمة، توفيق سلام، دار التقدم، موسكو، (د، ت)، ص 426.
2 المرجع نفسه، ص 102.

"إن إلغاء الماركسية للفلسفة المثالية ، مرتبط بالإمكانيات الثورية للنظرية ، عندما تلتحم بمهارة المجتمع، وتناقضاته. أما "كانط"، فيرى أن الأساس الذي يقوم عليه ذات الشخص ، هو أساس أخلاقي . حيث يعرف الشخص ، "بالذات" التي يمكن أن تعزى إليها مسؤولية أفعالها، وأن الشخصية ليست شيئا آخر غير حرية كائن، عاقل بما تسمح به القوانين الأخلاقية. إن الإنسان في مفهوم كانط ، له طبيعة ثنائية ، (بيولوجية، ثقافية) "ذات" تتحكم في غرائزها، وتوجهها، توجيها أخلاقيا ، ما دامت هي كائن أخلاقي لمجموعة من الاعتبارات مثل : الإنسان، ذات عاقلة، أخلاقية ، مصدر تشريع القوانين الأخلاقية ذات الطابع العالمي.

إن من أهم انجازات "كانط[1]": "الذات العارفة"، فاعلة، لا تكتفي بالتلقي، بل تفرض تفاعلا بين الذات والموضوع، إذ تقوم الذات العارفة ببناء لموضوعها، فالشيء لا يصير موضوعا للمعرفة إلا إذا خضع لهذه الشروط الذاتية. و يعد مصطلح "بناء" *Construction* "إرثا كانطيا"، ظهر استخدامه وذيوعه عند أتباعه الجدد من أمثال "بول ناتورب" (*Paul Natorp*) (1854م−1924م).

الذات والوجود (الذات الواعية) : يبدو أن "إدموند هسرل" متأثرا بفلسفة ديكارت في معرفة الذات والبحث عنها، وعن قيمتها يقول: "إننا كفلاسفة يتأملون بطريقة جذرية لا نملك حاليا لا علما صحيحا، ولا علما موجودا [2] ." يعني أن العالم لم يعد للباحث

---

[1] نادية بونفقة: فلسفة أديموند هسرل، نظرية الرد الفينومينولوجي، تقديم، الدكتور عبد الرحمن بوقاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 11.

[2] نفسه ص 90.

الفينومينولوجي سوى ظاهرة تدعي الوجود، وينطبق هذا على كل ما يحتويه من "أنوات" أخرى (*autre moi*) بمفهومها الحسي، وكذا الحيوانات، فالعالم المحيط بنا لم يعد من الآن فصاعدا، عالما موجودا، وإنما فقط ظاهرة وجود [1]. ولو لا الذات لما استطعت أن أتخذ مثل هذا الموقف النقدي. [2] ويعقد هسرل علاقة ما بين الذات والمحسوسات، في كيفية الكشف وحدس ماهيتها. فهل يجب وضع هذه الأفكار والمحسوسات في عالم المعقول، فيكون عالم الحس مجرد اشتقاق له. ويؤكد الفيلسوف إيدموند هسرل على فكرة الرجوع إلى الأشياء ذاتها ، من خلال تخيل مكان فلكي ، أين تقطن الأفكار (المثل) ، يقودنا هذا إلى عالم التنظير الميتافيزيقي. وحاول "هسرل"، أن يجد تفسيرا للعلاقة القائمة بين (الجسد، والوعي) أو (الذهن، والجسد) من خلال الارتباط القائم بين الذات والموضوع فالإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أمام الوعي[3].

هـ - الذات في الفكر البنوي:

شكلت أهم القضايا في فكر ه، بحيث كرس جهده في دراسة مسألة الذات في ظل التحولات البنيوية التي عرفتها الساحة الثقافية. وكيف تكونت وظهرت في سياقات إيديولوجية، مشكلة موضوعا معرفيا ساهمت في تشكيل خطابات مختلفة، مثل

---

[1] نفسه ص، 90.
[2] نفسه ص، 90.
[3] سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت، 1992، ص 225.

علاقـــات تحـــكم الفـــرد بـــذاته أو معرفة لذاته بذاته [1]. يرى ميشال فوكو [2] بعدم تقبل فكرة الأفضل والأكمل وأن الذات ثابتة أو متواجدة بحيز ضيق مما يعني ضرورة تجردها باستمرار وعليه فإن فكرة مشروع فوكو يقوم على قضية جوهرية هي (الأنا المركزية) (Centralisation du moi)[3]. وانطلاقا من هذه الفكرة يرى فوكو أن مشروع الحداثة لم يستكمل بناءاته بعد، لأنها احتكرت خصوصية الذات كبعد أنطولوجي في ديمومة التغير وعدم الثبات.

ويقترب منه رأي "دولوز" ، حيث يقول: "أن عصرنا هو للفكر نفسه أن يتحقق نحو الأنا، يتجاوز هذا الانجاز الذي ليس هو شيئا آخر سوى الموضوعاتية"[4].

فإذا كانت الذات في مفهوم "ديكارت" تحتكم إلى العقل فإنها في نظر "كانط"، عكس ذلك. فهو يؤكد أن الإنسان يحمل وعيا أخلاقيا ، يمتلك التقدير الذاتي والإحساس بالحرية، والكراهية، أنه الأساس الذي يجعل الذات تملك قيمتها تحمل عقلا أخلاقيا، وتمثل في فكر جون بول سارتر صورة أخرى.

---

[1] محمد ميلاد: دروس مشال فوكو، دار تويقال، المغرب، ط 1، 1994، ص 71.
[2] ابن داود عبد النور: المدخل الفلسفي للحداثة، تحليليه نظام تمظهر العقل الغربي، دار العربية للعلوم والنشر، منشورات الاختلاف، بيروت، ط 1، 2009، ص 135.
[3] محمد شوقي أنزين: الخطاب وإعلان الحاضر، تجربة الفكر عند فوكو، كتابات معاصرة، عدد 38 بيروت، 1999، ص 56.
[4] آلان باديو: بيان من أجل الفلسفة، في الغرب والفكر العالمي، ترجمة مطاع صفدي، العدد 12، بيروت، 1990، ص 13.

ز– الذات في الفكر الوجودي:

ينطلق "هيدجر" في بناء فكرته حول الذات، من الوجود باعتباره أساس كل شيء، فالعالم موجود، والإنسان نفسه متواجد فيه. فإذا أراد أن يدرك نفسه، عليه أن يدرك وجوده أولا وقبل كل شيء. وفي اعتقاد الفيلسوف الألماني "هيدجر"، الذي يقرن كل شيء بالوجود، فالكون له وجود، وكذلك الإنسان له وجوده . فيجب علينا إذن أن نبدأ البحث من نقطة البداية والأساسية ألا وهي، البحث في وجودية الإنسان ذاته واستقلاليته. فعندما نريد التحدث عن نفسنا، نقول عبارة "أنا" هذه العبارة في حد ذاتها لها كيان، ونقطة ارتكاز، ووجود. فهو ليس ثابتا وإنما متغير ، ومستمر من فرد إلى آخر. وليتحقق ذلك، يجب أن يتوفر عنصر الحرية ، من خلالها نستطيع أن نختار أي طريقة ، وبأي صورة سيكون وجود ذاته، كما أنك مسئولا عنها [1]. ونستشف من نظرية "هدجر" أنّ الذات في مفهومه تتلخص في: "الذات"= "الأنا"+"الحرية."

ينظر التحليل النفسي إلى الإنسان بصفتة بنية معقدة ذات دينامية، تتفاعل في تحديدها لعوامل بيولوجية نفسية اجتماعية ثقافية، اقتصادية أي نظام المحدد لشخصية الإنسان هل هو اجتماعي؟ أم ثقافي، أم نفسي، أم بيولولجي؟ لقد تجاوزت الدراسة العلمية لشخصية وذات الإنسان النظرة الفلسفية التي ترى أن الإنسان كذات عاقلة فاعلة، حرة لها كرامة، وبالتالي اعتبارها مجرد نظام أو موضوع للدراسة.

---

(1) المرجع نفسه، ص 600.

أسست الفلسفة الوجودية مع "كير كجارد"، "جاسبرز"، "باردياف"، و"سارتر"، رؤية مغايرة لذات الإنسان، من منطلق أنه كائن، حر، مريد، مسؤول عن أفعاله واختياراته، فالوجودية، هي وجود الذات يسبق ماهيتها. فكان الفكر الوجودي في بدايتها مع ، "كيركجارد" و "غبريال مارسيل" "وكارل جاسبرز " يتسم بطابع صوفي كتجربة وجوديه ذاتية، من حيث أن الذات تعيش تجربة القلق والألم داخل أعماقها غير أن الأمر تغير مع "جان بول سارتر" حيث اتسم الاتجاه الوجودي بنوع من النضج عندما اعتبر أن حقيقة الإنسان مرهونة بإحساسه بوجود ذاته. وشكل جوهر فلسفة سارتر، في إشكالية الاتصال بالغير، ولاشك في أنه ممن جعل المشكلة بارزة ليس فقط في الفلسفة الوجودية، بل في كل الفلسفة المعاصرة، ويعتبر كتاب"الوجود والعدم" 1943م، و"نقد العقل الجدلي" 1960م. ويركز فيهما "سارتر" على العلاقة بالآخر ، والتفاعل معه من خلال مجموعة علاقات العمل (أرباب العمل)، وإن رب العمل هو الآخر الذي يسلب من العامل عالمه الذي يعيش فيه، مثلما تسلب نظرتنا الآخر، وتجرده من وجوده. إن رأي "سارتر" المتعلق بتحليل عقلي للآخر، لا يتطلب ، وصفا عينيا مباشرا. لأن هذا الآخر ليس اختراعا عقليا ، فلا حاجة لنا إلى إثبات وجوده بالأدلة العقلية، لأننا ندرك وجوده من خلال رؤيته. فتشكل النظرة نقطة البداية في معالجة إشكالية الاتصال بين الذوات، وقد تسعى "سارتر" إلى التأكيد، وإثبات النظرة بأنها الشرط الأساسي لكل اتصال بين الذوات ، محاولة تفكيك العالم الخاص بالآخر أو لإثبات وجوده. ويحتل الآخر في نظرة سارتر قيمه في بروز إدراك

الذات هذا الآخر دائما هو الإمكانية الدائمة لإحالة الذات إلى موضوع مرئي [1]. ذلك لأن العالم يستمد موضعيته من وجود الذات أو هو عبارة عن الذات التي تحيلني إلى موضوع.

وبعبارة أخرى فإن الذات بتحولها إلى موضوع تحت نظرة الآخر، لا تفقد وضعها كمركز فقط، بل تفقد أيضا حريتها، ومعنى أن تفقد الذات حريتها هو أن تصبح موضوعا لأحكام يقوم بها الآخر، أي أن تكون بلا حول ولا قوة أمام حرية الآخر، وبهذا المعنى تصبح الذات عبدا للآخر إذ لا تستطيع أن تفعل شيئا حيال هذه القيمة التي يحكم بها الآخر على الذات[2]. فإذا كان الآخر سرق من الذات عالمها، فإنه يسرق منها أيضا حريتها وهذا يعزز قول "سارتر": "أنه مع ظهور الآخر فإن الذات لا تعود سيدة الموقف[3]".

تتلخص جهود "كارل ياسبرس " حول كيف يجب الحفاظ على حرية الذات من خلال ضمان لها السلطة الحقيقية وحتى نصل إلى المبتغى لابد من معرفة الماهية الحقيقية لكلمة سلطة، وتعني: الشخص ينشئ شيئا ما ويرعاه وينميه فمفهوم السلطة هنا يقوم على الدوام. فالسلطة هي من صنع الذات وأن هذه السلطة الحقيقية التي تضع الذات وتولد حريتها[4].

لقد شكلت قضية الجمال، والذات نقطة جوهرية خاض فيها الفيلسوف، والمفكر، وعالم النفس، وعالم الاجتماع، والأديب، والشاعر، والناقد ومع كل وقفة، وكل تجربة شملت تفسيرات وتأويلات عديدة ومتعددة هي نتيجة وانعكاسا لقدرة العقل البشري في محاولة

[1] فؤاد كامل: الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، القاهرة، ص 34-35.
[2] جمال مفرج: الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات، ص 101.
[3] فؤاد كامل: الغير في فلسفة سارتر، ص 35 .
[4] كارل ياسبرس: مدخل إلى الفلسفة، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967، ص 319.

تقديم مفهوم مريح نسبيا يفتح على الأقل أبواب البحث والمعرفة على مصراعيها في تحديد مفهوم واضح وإيجاد في يوم ما التعريف المناسب لمفهوم الجمال والذات. ويتلخص الوجود عند سارتر في شكلين أثنين:

1 - **الوجود في ذاته:** هو وجود الأشياء والموجودات الغير الواعية ، وبالتالي الغير الحرّة، التي لا تمتلك مشروعا خاصا بها مثل (سيارة، دراجة...).

2 - **الوجود لذاته:** وهو الشكل الانطولوجي المميز للوجود الإنساني، فالإنسان موجود لذاته، أي أنه يوجد أولا ثم يحدد مشروعه، واختياراته كوجود مشروع مستقبلي.

فجوهر الإنسان يتمثل في حرية ذاته وأخ تيارانها هي أساس وجوهر مشروع بناء المستقبل.

ح- الذات في التحليل النفسي:

يهتم التحليل النفسي بالإنسان كذات باعتباره مجموعة من الأفكار والأحاسيس، لمحاولة فهم الشخصية باعتبارها، الموضوع الرئيس ففي الدراسات النفسية، من حيث الرؤية والتصور. اهتم علم النفس بالإنسان باعتباره كائنا حيا ، وقسمه إلى قسمين: القسم الأول يمثل ، المادة الحيوية. والقسم الثاني يمثل ، الحياة الحسية ، والشعورية ، والنفسية . واعتبر أن الحياة النفسية ، هي العصب الرئيسي المتحكم في سلوكات الفرد وأفعاله . إنها

المحقق للشعور بوجود ما يعرف بـــ « الأنا »، التي يجب أن توفر لها كل ما تحتاجه من أجل أن تتحقق، تنمو وتقوى.

يقول علماء النفس: "أن كل كائن يملك شمسا داخل ذاته ، ومهمته الرئيسية هي أن يكشفها، وأن يتقرب منها إلى درجة الالتصاق بها، لكي يُصبح لكله شمسا [1]."

إن الهدف المنشود من طرف علماء النفس في عملية البحث عن أسرار الذات ، هو نفسه البحث عن الإحساس بالحياة ، عن التحرر والتخلص من كل القيود ، والكشف عن حقيقة النفس التي ستوصله لا محال إلى اكتشاف ذاته، وبالتالي يصبح خالقا لها.

اهتم علماء النفس اهتماما كبيرا لمفهوم "الذات"، ويعود ذلك للدور الذي تلعبه الذات في المواقف الحياتية اليومية، وعلاقتها الجدلية بالواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه. ويرتبط مفهوم الذات عادة، بتصور الفرد عن نفسه، ذلك التصور الناتج عن تفاعل ، وتواصل الفرد مع المجتمع . ويمكن أن نتبين تصورا للذات، هو تلك الذات الفاعلة ، أو الفاعل الاجتماعي. وهذا المفهوم هو قريب من مفهوم النفس البشرية، التي هي إفراز ناتج عن تفاعل عوامل وراثية، وخارجية أثناء علاقتها وتواصلها مع العنصر الاجتماعي.

فعلى سبيل المثال يرى "جورج هربرت ميد [2]"، أن الذات أساس يتحول بموجبه الفرد إلى فاعل اجتماعي، له ارتباط بالآخرين. فمن خلال الذات يكون الإنسان صورة نفسه، وصورة الآخرين، باعتبارها موضوعات أساسية للتفاعل. وأن هناك علاقة تبادلية، تأثريه

[1] ماري مادلين داقي: معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، ط3، بيروت، بارس، 1983، ص 10.

[2] مصطفى عشوي : مدخل إلى علم النفس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 180

بين الإنسان والمجتمع. فالذات في نظر "جورج هربرت"، تشمل العقل والنفس. فالنفس البشرية هي بمعنى آخر ، الذات الفاعلة بالتآزر مع العقل البشري . وهي تتكون من خلال عمليات التفاعل ، واكتساب الخبرة لمتولدة عنه ، وعن طريق استخدام الرموز، واللغة، والإشارات. حيث تنقسم النفس عنده إلى جزأين: جزء عفوي يعرف "بالأنا"، والجزء الآخر اجتماعي ضميري ناشئ عن القيم والمعايير ، والقوانين الاجتماعية، يعرف "بالذات الاجتماعية". ويمكن فهم نقطة جوهرية في نظرية "جورج هربرت"، وهي أن الذات عنده، هي الفرد يتشكل من خلال علاقاته مع الآخر. فالأنا هي تلك الذات الداخلية التي تفكر، تنجز، وتأسس فتصبح بذلك الفاعل. والذات الخارجية تكمن في مواقف ، وسلوكات الآخرين، التي تعمل على تأسيس هذه الأنا، فتغدو بذلك المفعول . فمفهوم الذات في رأي جورج هربت هي، اتحاد بين فاعل ومفعول. وتؤكد النظريات النفسية على مفهوم "الذات"، أنها عبارة عن وحدة شاملة، غير قابلة للتجزئة، عليها يقوم ثبات وانسجام الشخصية.

وعليه فان الذات وفق هذا التصو ر، هي نتاج مباشر للتفاعلات الرمزية ، أو الحقيقية أو كليهما، التي يعرفها الفرد في محيطه المادي والاجتماعي [1]. ويرى أصحاب النظرية الإنسانية في مجال التحليل النفسي، أن الذات هي موضوع إدراك الشخص لذاته، بناء على مجموعة من تصورات، ومدركات في الواقع.

أما من جهة أخرى فقد أولى الفلاسفة، عناية كبيرة في فهم حقيقة الإنسان، و"الذات".

[1] المرجع نفسه، ص 180.

بحيث قالوا: "إن الإنسان كائن روحانِي" لأنه لا يستطيع أن يتجاوز وضعه ككائن عضوي، وككائن اجتماعي ، وأن يتحرّر إلى حد ما من علاق ته بجسمه، ومن ضغط المجتمع عليه. ليعيش حسب مقتضيات روحه ، ولا يكون مجرد انعكاس لما يجري في جسمه، أو مجرد صدى لما يقول، أو يجري في مجتمعه[1].

هناك فرق بين الإنسان بوصفه كائن حي، وبين ذات الإنسان التي هي ، "الأنا الجوهر" الذي يجب أن يشعر به كل فرد ، لأن هذا الشعور والإحساس بالذات ، هو نفسه الشعور بالوجود.

فـــ"أنا" بوصفي فردا تتحدد من حيث ميلاده وتكوينه الجسماني والعقلي؟ إنما أنا كذلك نتيجة أسباب ليست فعاليتي الشعورية الخاصة، لأنها أمور تتعلق بالأنا ، والعالم الخارجي، والظروف المحيطة. أما "أنا" بوصفي شعورًا بالذات، فأنا فعل نفسي ذاتي، وهذا الفعل يغير أحوالي، ويجعل مني كائنا آخر غير الذي كنته، أنه يحيل اعتمادي إلى الحرية".[2]

يمكن لنا أن نتبين من خلال قول نيتشة أن "الذات" = "الحرية"، بحيث يغدو الإنسان حرا في وجوده وكيانه، هذا الإحساس منبعه ، جوهر"الأنا" التي ترمز إلى الذات الحقيقية في نظر نيتشه، هي الذات الكامنة في الإنسان، والطريق إلى الذات لن يتحقق إلا إذا كان حرا، فالحر لا يتبع شيئا أو أحدا، إنما يتبع ذاته فقط.

---

(1) الربيع ميمون: نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، ص325.
(2) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، ص 141.

لقب "سانت بيف" (1804م- 1868م)، "بصانع الصور"، و"نحات العظماء"، يقوم منهجه – الشاعر والناقد- على تصويرذات الفنان الداخلية والخارجية، والتطرق إلى أدق التفاصيل عن حياتها الخاصة والعامة: الاجتماعية، المولد، النشأة، الحياة النفسية...).

لقد اختلف منهجه عن السابقين (الفرويديين)، إذ لا يقف عند حدود الدراسة النفسية، وإنما يتجاوزه إلى خلق عمل أدبي سماه "بالسيرة الأدبية" أو"التاريخ الطبيعي"، إيمانا منه بأن النقد خلقا وإبداعا. يهتم التحليل النفسي بدراسة شخصية الإنسان والوصول إلى حقيقتها ففي اللغة اللاتينية، تعني الكلمة شخصية، "القناع [1]" الذي كان يرتديه الممثلون أيام الإغريق في المهرجانات، في إخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية، أي أن الممثلين يظهرون على المسرح أمام المجتمع بصور تنكرية فأصبح المعنى أشدّ ملازمة لمفهوم الشخصية.

وشكل مفهوم الأنا عند الفيلسوف "كيركجار" (1813م- 1855م) أهمية خاصة، حيث يرى أن "الأنا الخاصة" ذات أهمية مطلقة، وأن المعرفة الأساسية للوجود هي وحدها التي تستحق التقدير، فالحقيقة هي الذاتية، والذاتية هي الحقيقة. واعتبر الذات الحقيقية هي الذات الموجودة، وجودا واقعيا. في الزمن والمكان نفسه، وأن يكون القرار دائما صادرا منها.

شكلت لحظة "فرويد" صدمة سكولوجية للفكر الغربي، فدينامية الفعل الإنساني تكمن في اللاشعور، وليس في الشعور أوفي الوعي، كما كان يعتقد من قبل، وما هو حقيقي لا يكمن في دائرة الوعي، فحقيقة الإنسان، هي في جوهر ذاته، منطقة اللاشعور. لذلك دعا

[1] عبد العلي الجسماني: علم النفس وتطبيقاته الاجتماعية والتربوية، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 1994، ص 228.

إلى ضرورة تعلم لغته من أجل فهمه، فالمهمة الأساسية للتحليل النفسي في تفسير السلوك الإنساني من خلال الأحلام، ورحلات العلم، واضطرابات الشخصية، وقد نظر إلى الذات نظرة بنيوية تتشكل من ثلاث مناطق نفسية متفاعلة فيما بينها وطبيعة العلاقة التفاعلية بين المناطق الثلاث هو ما يجدد نمط الشخصية وطبيعتها:

أ -**الهو:** القطب الحيوي في الذات، ومنبع الطاقة البيولوجية ، ومصدر الغرائز والرغبات، خزان الطاقة الحيوية، يعمل هذا الجزء وفق مبدأ اللذة.

ب -**الأنا:** القطب الدفاعي للذات ، بفعل التفاعل مع الواقع، وعن طريق عملية التماهي، يتكون قطب الأنا على اعتباره جزء ا من الهو ، الذي يغير نتيجة تأثير العالم الخارجي، يعمل الأنا وفق لمبدأ الواقع، المنطق، النظام . وهدفه الحفاظ على المصالح الشخصية، له اتصال بالعالم الهو، وعالم الأنا (الداخل والخارج).

ج- **الأنا الأعلى:** قطب المراقبة، يتجلى الأنا الأعلى في الوالدين، والمربين عن طريق ما يسميه فرويد، بعملية استدماج الممنوع الأسري، حيث يكون الطفل صغيرا يتصرف وفقا لعقدة أديب (اللذة)، فيبدأ في التخلي عن رغباته الأوديبية ، بفضل التربية... ويضم الأنا الأعلى ثلاث مكونات (المراقبة الذاتية، الضمير الأخلاقي، المثل العليا).

وعليه فإن نظرة فرويد الشخصية كبنية ديناميةص، تتحدد بفعل طبيعة العلاقة القائمة بين مكونات الذات [الأنا، الهو، الأنا الأعلى]. ويعترف العالم بأن الذين ألهموه نظريته في

التحليل النفسي، هم الفلاسفة والشعراء، والفنانون [1]، لأن الإبداع على اختلاف أنواعه، وأشكاله هو الرحم الذي يحتضن الذات الإنسانية بحالاتها ومتناقضاتها. لقد استفاد فرويد من تجارب سابقيه، فكان زعيم مدرسة التحليل النفسي ورائد في هذا المجال.

قسم الجهاز النفسي الباطني إلى ثلاثة مستويات ، تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانية[2]:

- المسىتوى الشعوري.
- ما قبل الشعور.
- اللاشعور.

وهذا المستوى الأخير هو الفرضية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي، وينقسم إلى ثلاث قوى متصارعة:

الهو: يمثله الجانب البيولوجي.

الأنا: يمثله الجانب السكولوجي أو الشعوري.

الأنا: الأعلى يمثله الجانب الاجتماعي والأخلاقي.

[1] سيقمون فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى حلوان، ط2، دار المعارف، مصر، 1969، ص 11.

[2] زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سكلوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 8.

وقد توصل إلى غريزيتين أساسيتين توجهان هذا الجهاز النفسي، والسلوك الإنساني وتتحكم في حياته النفسية البيولوجية والمحافظة على بقاء نوعه[1]. وانتهى "فرويد" إلى أن طاقة الغرائز الجنسية (libido) هي الموجهة لسلوك الذات[2].

ركز "برجسون" (1859م–1941م)، على الجانب الشعوري في النظر إلى الحياة النفسية، كتيارغير قابل للانقطاع. وانسيابي بخلاف الظواهر المادية ما دامت قابلة للملاحظة والمشاهدة، فالظاهرة النفسية، هي ظاهرة كيفية فريدة لا تتكرر، إنها انبعاث من الباطن، تجدد مستمر، ديمومة لا تحتمل رجوعا إلى الوراء . لذا في نظر "بركسون"، يستحيل دراسة الظاهرة الإنسانية، دراسة تجريبية، ووصفية ما دامت غير قابلة للوصف، أوالتعبير عنها. لذلك اختار وفضل منهج الاستيطان، أو التأمل الذاتي . حيث ترك الفرصة للفرد التعبير عن أحاسيسه بشكل تلقائي كما يعيشها هو.

من الطبيعي أن يناقض "ألفرد أدلر" (1870م–1937م)، أستاذه ويضيف إلى أفكاره شيئا جديدا. فهو صاحب مدرسة علم النفس الفردي، ينفي أن تكون الغريزة الجنسية، المحرك الأول للذات، والباعث الأول على الإيداع – الفن – وأن الشعور بالنقص، هو السبب في نشأة مرض العصاب، والباعث الأساسي على الإيداع الذي يتولد من غريزة حب الظهور والتملك للذات[3].

---

[1] عباس فيصل: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة بيروت، ط1، 1982، ص 76.
[2] المرجع نفسه، ص 77.
[3] ليبين فاليري: التحليل النفسي والفرويدية الجديدة، ترجمة نزار عيون السود، دار الوثبة، دمشق، (د، ت)، ص 113.

الملاحظ أن آدلر، اهتم بالجانب الاجتماعي للذات، وأنا الدوافع اللاشعورية لا يمكن أن تقدم وحدها فهما كاملا لطبيعة الذات، إذ لابد من تفاعل عالم الذات الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية، وبخاصة العلاقات الاجتماعية، لأن الذات الإنسانية – الفرد – في نظره ليست معزولة عن وسطها الاجتماعي، إذ لابد من تفاعل عالم الذات الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية، وبخاصة المجتمع، تستجيب لمجموعة من المنبهات ، وتتصرف الذات وفقا لما تمليه عليها غرائزها من حب السيطرة، والظهور، والتملك، والتعويض، والرغبات اللاشعورية، والطابع البيولوجي الوراثي[1].

يضع كارل "غوستاف يونغ"، (1875م–1961م) الحياة الجنسية على أنها المحرك الأول للذات، تحتوي على ما يعرف باللاشعور الفردي، أو الشخصي، واللاشعور الجمعي، ويعد المنبع الأساسي للإبداع الأدبي والفني، إنه البؤرة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة، والتراكمات الموروثة، والأفكار الأولى[2].

يعد اللاشعور الجمعي المنطلق الأساسي في تحليل عملية الإبداع الفني للذات، وفي تصوره فإن هذه العملية الإبداعية: "تتم باستثارة النماذج الرئيسية المتراكمة في اللاشعور الجمعي بوساطة " الليبيدو" المنسحب من العالم الخارجي، المرتد إلى داخل الذات، وعن

[1] المرجع نفسه، ص 113.

[2] زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص11.

طريق الأزمات الخارجية، أو الاجتماعية، وهذا ما يسبب اضطرابا نفسيا لدى الفنان، فيحاول إيجاد اتزانا جديدا لنفسه[1]."

يشكل عند "شارل مورون" (1899م–1966م)، مركب النقص الموجود في الذات، وعلى وجه التحديد في اللاشعور، العنصرالأساسي الذي ميزدراساته العلمية التي اهتمت بالأعمال الأدبية، والمسرحيات مثل مسرحيات "راسين" وتحليل فيها صراعات "الذات" مع "الأنا الأعلى" معتمدا أيضا على الجانب البيوغرافي للذات محل الدراسة[2].

لم يعتبر "شارل مورون" أن التحليل النفسي الأدبي مجرد تحليل كلينيكي، واستبعد أن تكون الذات" المبدعة عصابية، أو أن يكون أدبه كاشفا عن أمراضه.

قام عالم النفس "ألبورت" (Allport) (1961م) بتعريف الشخصية في ضوء المظهر الخارجي، والداخلي للذات فالأول يعتمد على المظهر وتعود أصوله إلى كلمة (Persona) باللاتينية وتتفق مع هذا التعريف مدرسة "واطسن" (Watson 1924م) الذي يعرف الشخصية بأنها مجموع أنواع النشاطات التي نلاحظها عند الفرد من خلال ملاحظته، ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة كافية من الزمن تسمح لنا بالتعرف الكامل عليه"[3].

أما عند "شيرمان" (Sherman) (1928م) فهي السلوك المميز للفرد"، هذا السلوك الذي يؤثر في الطرف الآخر ، ويصبح الفرد أو ذاته مؤثرة في الآخرين ، على حد قول "ماي"

---

[1] المرجع نفسه، ص 12.
[2] المرجع نفسه ، ص 13.
[3] المرجع نفسه، ص 229.

May(1930م) إذ تصبح الذات مجموعة أعمال اجتماعية ، وعادات تؤثر في الذات المقابلة.

أما الجانب الجوهري للذات فيركز عليه العالم "ستيرن" (Stern) (1921م). ويمثل الذات أنها وحدة دينامية ذات تكوينات متعددة، وأن الفرد يسعى للتوصل إلى هذه الوحدة كهدف في حياته [1]. وتصبح الذات في تعريف "وارين"، (Warreln) (1930م) التنظيم العقلي الكامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه وتشمل النواحي النفسية، والعقلية، والمزاجية، واتجاهاته، وميوله، وأخلاقه.

أما "وودوورث" (Woodworth) 1929م يعتبرها: "الأسلوب الذي يتبعه الفرد في أداء أي نوع من أنواع النشاط"[2].

ويعرفها، "عماد إسماعيل" (1959م): "أنها ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية الإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس وبخاصة في المواقف الاجتماعية[3]."

مثلت السنوات الأخيرة من القرن العشرين تجديدا في مجال البحث النفسي وتطور ميادينه ودراسته، ومرد ذلك أن الذات الإنسانية أصبحت متشابكة، وأكثر تفاعلا مع نفسيتها وواقعها المعاش، وكما يقال أصبحت للذات مجموعة من الحيوات[1]:

---

[1] المرجع نفسه، ص 230.
[2] المرجع نفسه، ص 232.
[3] المرجع نفسه، ص 233 .

1 - **الحياة العقلية** : وتحتوي على العمليات الفكرية العليا كالتذكر، والحكم، والاستدلال.

2 - **الحياة الذهنية** : ومن أعم من الحياة العقلية وأشمل، تحتوي على جميع العوامل الشعورية التي تؤثر في توجيه سلوك الذات.

3 - **الحياة النفسية:** أكثر شمولا من الحياتين العقلية، والذهنية، تشمل جميع العوامل التي تكشف عنها الدراسة العلمية ومنها العوامل غير المشعور بها.

وكل هذه الأنواع الثلاثة إنما هي مكونات الذات، حيث تسعى إلى إثبات هويتها،

وحماية نفسها وتتخذ في سبيل ذلك أنواعا من الوسائل للدفاع عن نفسها وهي: أولويات الدفاع عن "الأنا" في سرعة حدوثه، وسهولة اللّجوء إلى هذا الخيار. وقد تتخذ من مظهر السلوك اللاشعوري أيضا سبيلا آخر يطغى على تصرفاتها وسلوكاتها التي تكون فيها بعض التصرفات الشعورية لكن ما يغلب عليها هو السلوك اللاشعوري[2].

إنها ذات تبحث دوما في الدفاع عن سلوكاتها وتبرريها وتسعى من وراء إشباع حاجة،

أو إرضاء نزوة، أوتعويض نقص، أو إشباع طموح باستخدام الخيال أو إبداء كراهية وعدوانية تجاه الأخر. و لا يهدأ لهذه الذات بال حتى تستقر على يقين، فهي تتسم دوما بالقلق، والوصول إلى الحقيقة يبدد ظلام الجهل والغموض الذي يكتنفها، وخوفها من

---

[1] عبد العلي الجسماني: علم النفس وتطبيقاته الاجتماعية والتربوية، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 1994، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

المستقبل والمصير المجهول، يمثل ذلك الدافع الأساسي في إقدام الذات على تغيير نمط حياتها.

تحفل دراسات علم النفس بمجموعة من نتائج العلمية الموثقة تتلخص في أن ما يسكن في نفس الذات من نزوات تدفعها إلى الإقبال على ما هو جذاب، ومقبول وطيب، وما ينشأ في هذه الذات من نفور ضد ما لا ترضاه، ولا يرضيها، كل ذلك يثير في ثنايا تكوينها مجموعة من الصراعات النفسية، فيه إصرار و إقدام والقبول والرفض والتردّد و الحب والكره. كل هذه السلوكات يعبر عنها علم النفس من خلال دراسة للذات الإنسانة، وتقف على كل سلوك ومحاولة تحليله وتفسيره للوصول إلى طبيعة ونوع الذات.

ط- الذات في الفكر الإسلامي :

تعد "الذات" من المشكلات الفلسفية التي تسربت إلى الفكر الفلسفي الإسلامي وفرضت نفسها، وتعد في صميمها نتاجا من المدرسة الإغريقية. وقد لون هدا الإشكال الكثير من مباحث الفلسفة الإسلامية بلون جديد حتى صار يقال : "إن الذات الإنسانية آتية من العالم السماوي بواسطة فيضها عن العقل الفعال والنفس الكلية[1]."

والحق أن الإسلام في خطابه للفطر السليمة، يقدم تفسيرا مقبولا لدى العقل للذات الإنسانية.

[1]محمود قاسم : نظرية المعرفة عند ابن رشد وتأويلها لدى توماس الاكويني ، لأنجلو مصرية، (د،ت)، ص2.

قال تعالى: "ولقد خلقنا الإنسان نطفة فخلقنا النطفة علقة ، فخلقنا العلقة مضغة ، فخلقنا المضغة عظاما، فكسونا العظام لحما ، فتبارك الله أحسن الخالقين."[1]

وقوله تعالى:"هل أتى على الإنسان حينا من الدهر لم يكن شيئا مذكورا، إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه فجعلناه سميعا بصيرا، إنا هديناه السبيل إما شاكرا وإما كفورا."[2]

وقوله تعالى: "ولقد عرضنا الأمانة على السماوات والأرض فأبينا أن يحملنها وحملها الإنسان، انه كان ظلوما جهولا."

وقوله تعالى: "إن الإنسان خلق هلوعا إذا مسه الشر جزوعا وإذا مسه الخير منوعا."[3]

إن هذه التفسيرات الإسلامية قد استوعبتها قلوب المتكلمين والنظار والمتصوفة الدين أخذوا بالمنهج القرآني، فهما وتفحصا. ولقد سعت الفلسفة الإسلامية ممثلة في "ابن سينا"[4] و"ابن طفيل[5]" و "الرازي"[6] والغزالي[7] والفارابي[8] جاهدة في تحديد ماهية الذات الإنسانية والنفس وطبيعتها والقوى المثيرة في حركاتها، وأن تصل إلى جواب يطمئن إليه القلب والعقل، وفي ذلك يقول الكندي : "النفس بسيطة ذات شرف وكمال، عظيمة الشأن،

---

[1] سورة المؤمنون، من الآية 13 حتى الآية 14.
[2] سورة الإنسان، الآية 2 .
[3] سورة المعارج، الآية 18 و 19.
[4] ابن سينا: الشفاء، النفس تحقيق الأب قنواتي –سعيد زايد- طبعة الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1975، ص 75.
[5] ابن طفيل: حي بن يقضان ، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1976، ص 89.
[6] الرازي: محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين ، المطبعة الحسينية ، القاهرة، (د، ت) .
[7] الغزالي :مقاصد الفلاسفة، مطبعة السعادة، القاهرة، (د، ت)، ص 12.
[8] الفرابي : رسالة في الملة الفاضلة، منشورات الجامعة الليبية، 1973، ص 223.

جوهرها من جوهر الباري عز وجل كقياس ضياء الشمس من الشمس، وه ذه النفس منفردة عن هدا الجسم مباينة له وأن جوهرها جوهر إلهي روحاني[1]."

كما أثرى اتجاه التصوف الفكر الفلسفي على التفاوت المعروف في ه ذا الصدد بين الفارابي مثلا وابن سينا، فه ذا الاتجاه يعلي من شأن العالم العلوي على السفلي والسماء على الأرض، والثبات على التغير والصورة على المادة والنفس على الجسد والتأمل العقلي على الجهد البدني. ولا شك أن القول بفيض الموجودات عن الله يترجم كل ه ذه المعاني في تفسير أسطوري يتكلم عن دور العقل الفعال الذي ينتقص من شمول الفعل الإلهي والقدرة الإلهية . لذا فان القلة التي تبنت هده النظرية ودافعت عنها ضاع صوتها إزاء الصخب الضخم الذي أتى على النظرية من القواعد بعد أن ظهرت مجافاتها للحقيقة والواقع وللمعقول والمنقول. وربما يكون "الغزالي[2]"، في المشرق وابن رشد[3]، في المغرب المغرب أبرز المعارضين للنظرية. والناقدين لها يضاف إليهما علمان من أعلام المدرسة السلفية هما ابن تيمية [4]، وتلميذه "ابن القيم الجوزية[5]"، إلا أن ه ذين اكتفيا بالهجوم على النظرية ورمي القائلين بها بأفحش النعوت. وهو ما يعبر عن البيئة الإسلامية وتهويمها في عوالم بعيدة عن الواقع وقربها إلى الخيال والأساطير والخرافات منها إلى العلم

[1]الكندي: رسالة القول في النفس، تحقيق د محمد عبد الهادي أبو ريدة، الفكر العربي، القاهرة، 1970، ص 123 .

[2]الغزالي: فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، المطبعة العربية، القاهرة، بدون تاريخ، ص 112 .

[3] ابن رشد: مناهج الأدلة في عقائد الملة، مطبعة الأنجلوالمصرية، القاهرة، 1975، ص 215.

[4] ابن تيمية : نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان، مطبعة الخانجي، القاهرة، (د،ت)، ص 221 .

[5] ابن القيم الجوزية : الروح، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة ، 1966.

والمنطق، باستثناء بعض الآراء المعبرة عن الحقيقة الإسلامية والتي ظلت التعبير الصحيح عن مكونات الحضارة الإسلامية الصحيحة.

وبالتالي يمكن القول أن الفلسفة الإسلامية في صراعاتها ووقوعها في تناقض مع العقيدة الدينية، قد جانبت الإيجاب، فبدل من سعي الإنسان لتحقيق وجوده وزيادة وعيه واستغلال قدراته في معرفة ما يحيط به من الأفراد والمجتمع والوجود طرحت دلك كله وسعت إلى اعتقاد إن المعرفة فيض يأتي من أعلى أو من العالم المجهول فما على الإنسان إلا أن يتهرب وينتظر الفيض الإلهي.

وأما في نظرية الوجوديين، وعلى رأسهم "جان بول سارتر " الذي ارتبطت فلسفته بشكل فعال بأزمة الإنسان المعاصر في مواجهته للقوى القهرية المتمثلة في الضياع الكوني الذي يتلاشى أمامه الإنسان. يمثل هذا إحدى النقاط الأساسية التي تنطلق منها الفلسفة الوجودية، التي تتخذ من الذات محورا لها، وواحدا من مرتكزاتها الأساسية. إذ لا يمكن أن يكون لهذا الوجود منشئا أو أساسا، إلا بالتأكيد على عنصر الذات.

"فالإنسان هو شيء، يحسسه شيء بماضيه، هو الجملة التي تنمو دائمًا، وينمو معها الوجود في ذاته، الذي هو نحن. الإنسان في النهاية، هو انتصار الوقائعية وغاية اللامعقول في وجوده، لأنه يحول حياته إلى قدر ويحول إمكانياته المستقبلية كلها إلى عدم[1]." ويمكن لنا تلخيص مفهوم الذات عند "جان بول سارتر"،

---

(1) مالك أحمد أبو ناجر: تحقيق الوجود، الإنسان في التصوير الإنساني، منشأة المعارف مصر، (د،ت)، ص43.

الذات = جسم + ماضي + مستقبل + حريّة

فالإنسان يتلخص في رأي "سارتر"، أنه ذات لا تنفصل عن ماضيها وتاريخ وجودها، يتم تحقيقها بالنظر والتشبث بمبدأ الحرية، والإحساس بها يقول: "قبل كل شيء معضلة الإنسان الذي يجد ذاته، ويقتنع بأن لا شيء يحرره من ذاته[1]".

إن ذات الإنسان في رأي "سارتر"، هي الوجود، هذا الإحساس عينه، الذي يدفع بها، أن تعيش وجودها انطلاقا من ذاتها، إذ لا شيء يوجد في عالم المثل، قبل ذلك المشروع.

ي– الذات في النقد العربي:

ويمكن لنا أن نسرد بعض الصور للذات هي نتاج لما فهمناه من الأعمال الفنية من أشعار . فاتسمت الذات في شعر "أبي تمام"، و"المتنبي" بالتعالي والكبرياء والقوة. وأما عند "أبي العتاهية"، و"ابن الفارض" تحلت بالزهد والتأمل والتصوف عاقدة العزم على إقامة علاقة روحية مع المولى عز وجل. وناشدت التسامي إلى عالم المثل في قصائد "الشريف الرضى"، و"مهيار الديلمي". ونحت منحى التشكيك والنظرة الفلسفية عند "أبي العلاء المعري"، فيلسوف الشعراء. وبينما شكلت النقيض في شعر "طرفة بن العبد"، و "أبي نواس". بينما في شعر العراقي "معروف الرصافي" شكلت صورة "الذات الجماعية"، أو ما يعرف ب"الأنا الجماعية". ونفس الصورة تتجلى في منطق الشاعر الفيلسوف "صدقي الزهاوي" المتأثر بفلسفة "نيتشة". لتتحول الذات عند "بدر شاكر السياب " إلى ذات فردية

[1] جان بول سارتر: مسرحية الذباب، ترجمة، حسين مكي، منشورات دار الحياة، بيروت، (د.ت)، ص 6.

تتخبط في واقعها المزري وبؤسها. وأمام هذا التنوع، والتعدد لصور وأشكال الذات لم يجد النقد العربي الحديث والمعاصر سوى محاولة التقرب منها وكشف مواطن جمالياتها.

وحيث ذهب بعض النقاد العرب [1] إلى البحث عن الجانب النفسي للذات المبدعة من خلال كتب النقد العربي القديم، للوقوف على بعض الملامح النقد النفسي عند العرب النقاد.

وقد بدت هذه الإرهاصات في "الشعر والشعراء" لابن قتيبة"، و"القاضي الجرجاني" في "الوساطة"، و"عبد القاهر الجرجاني" في "أسرار البلاغة"، و"دلائل الإعجاز".

وإذا كانت هذه هي البدايات الأولى للنقد العربي النفسي القديم، فإنها في العصر الحديث ظهرت أكثر وضوحا، واتزانا خاصة مع مطلع النص الأول من القرن العشرين ، وتجلت بصورة كبيرة وواضحة مع جهود جماعة الديوان ومن تبعها من الأدباء والنقاد والشعراء، ويمثل "عبد الرحمان شكري " (1866م– 1958م) من الرعيل الأول الذي وظف معطيات علم النفس في دراسته للشعر [2]، ليحذو حذوه، "عبد القادر المازني " (1890م–1949م) صدر له مقال في 1914م يختص بدراسة شخصية "ابن الرومي"، معتمدا على التحليل النفسي، فضلا عن دراسات مماثلة "لعباس محمود العقاد" (1889م–1964م) لشخصية، "أبي نواس" و"إبي العلاء المعري[3]" وقام محمد النويهي بتقديم دراسة لكل من "ابن الرومي "، و "أبي نواس"، كما لم تخل دراسات طه حسين للمتنبي ، و"أبو العلاء"، و"المعري" من النزعة النفسية . لتتابع الدراسات العربية في مجال الدراسات

---

[1] المرجع نفسه، ص 37-38.
[2] العقاد: عبد الرحمان شكري في الميزان، مجلة الهلال، عدد 2 ، فبراير، القاهرة، 1985 ، ص 23 .
[3] شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985 ، ص117 .

النفسية والوصول إلى حقيقة الذات الإنسانية كما تصورها الأدباء في كتاباتهم الإبداعية.

ولعل من أبرز الأسماء التي اهتمت بالمنحى النفسي في دراساتهم النقدية للنصوص الروائية والمسرحية والنصوص المسرحية وتعاملوا معها بمرونة "عز الدين إسماعيل" في كتابه "التفسير النفسي للأدب" وشكلت قصيدة "ثنائية ريفية" للشاعر عبده بدوي ومسرحية "شهرزاد" لعلي باكثير، ورواية "السراب" لنجيب محفوظ حقلا لدراساته النفسية.وبدأت شيئا فشيئا تظهر الدراسات والأطروحات الجامعية في الجزائر محاولة دراسة الإبداع الجزائري من وجهة نفسية. ونذكر على سبيل المثال محاولته بعنوان: مقدمة في علم النفس الأدبي حلل فيها مقطوعات من شعر عبد الله شريط والشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي. هذه الدراسة التي فتحت المجال أمام نقاد آخرين للمواصلة إماطة اللثام عن أسس التحليل النفسي في النصوص الجزائرية التي، تكشف لنا عن جماليات وتشكلات صور الذات بكل تنوعاتها الثقافية واديولوجيتها المتنوعة والمختلفة.

الفصل الثانـي

جماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة

1) مفهوم الرواية:

أ – لغة:

إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية : "إذا كثرت روايته، ويقال روى فلان فلانا إذا رواه حتى حفظه للرواية عنه. قال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية فأناروا في الماء والشعر من قوم رواة. ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته أيضا. وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها [1]." والرواية: (ROMAN) "لغة الرومان بوصفها اللغة الدارجة الشعبية، وهي مقابل اللغة اللاتينية لغة العلم والمعار، وقد تم الانفصال بين اللاتيني، والروماني الذي نشأت عنه اللغة الفرنسية القديمة في القرن الثامن، ومن هذه الكلمة أخذت الرواية اسمها [2]." وفي تعريفاتها الأولية: "سرد أدبي يستند إلى قواعد محددة اتفق عليها النقاد في الغرب [3]." ويعرفها البعض: "عمل تخيلي يقدم شخصيات على أنها حقيقية[4]."

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع عشر، دار صادر، بيروت، ط2 ، 1992 ، ص 348 .
[2] بورنوف رولان وأونيليه ريال: عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991 ، ص 5 .
[3] خليل الموسى: آفاق الرواية، بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، اليازجي، ط1 ، دمشق، 2002 ، ص 8.
[4] المرجع نفسه، ص 8 .

ب-اصطلاحا:

هي: "عمل أدبي يروى حصرا بالنثر، وهو ذو طول كاف، ويحرص في السرد على المغامرة، أو دراسة الطبائع أو السمات، أو تحليل العواطف، والعرض، سواء أكان موضوعيا أم ذاتيا، من الواقع[1]."

ويعرفها "عبد الملك مرتاض": "عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول[2]."

وعرفها "بورنوف: "في كتابه عالم الرواية: "نوع لا يمكن الإمساك به [3]." نشأ هذا التعريف كنتيجة لما عرفه جنس الرواية في الدول الأوروبية المتقدمة، ذلك أنها في تغير مستمر ومتلاحق . فتصبح حاملة لهذه الصفة: "إن صفة هذا النوع الأدبي المفتوحة، التي تتيح تحقيق مقايضات متبادلة، واستعداده لأن بعضهم، وفق جرعات مختلفة أكثر العناصر تنافرا، محض وثائق خرافات، تأملات فلسفية، تعاليم أخلاقية، نشيد شعري، أوصاف وبكلمة واحدة خلوه من الحدود. كل هذا يسهم في تأمين النجاح له إذ إن لكل شخص ينتهي بأن يجد فيه ما يبحث عنه وما يؤمن لبحثه حياة طويلة[4]."

تأخذ الرواية أشكالا وأوجها مختلفة، وترتدي في هيئتها عدة رداءات: "فتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها جامعا مانعا، وذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع

---

[1] المرجع نفسه، ص 8 .

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997 ص 27 .

[3] بورنوف واونيليه: عالم الرواية، ص 21 .

[4] المرجع نفسه، ص 20 .

الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص [1]." كما أنها في تعريف "فورستير: "الرواية تلك البقعة الإسفنجية[2]." هذا يعني أن هذا الجنس ليس قارا، نظامه التغير والتبدل بحسب طبيعة الواقع المحيط بها، تتخذ دوما شكلا مناسبا لما تريد أن تفصح عنه. وتمثل البقعة الإسفنجية إلا صورة لحقيقتها . وهو ما أكده خليل الموسى بقوله: "فالرواية قبل كل شيء قصة معقدة غير محتملة الوقوع [3]. "ويصفها أحد الدارسين بقوله: "شكل قصصي ساخر يحتل مكانة وسطا بين الرومانس غير الساحر وبين الحكاية الفلسفية وهي الأخرى ساخرة بطرائق وسبل مختلفة عن الرواية غالبا [4]." وعليه بدأت في عهد العصور القديمة، الملحمة في الظهور، وفي القرون الوسطى تميأت القصة بالخرافة. وفي بداية القرن التاسع عشر عرف نوع القصة الطويلة الرومانسية. ومع بداية المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الواقعية. تعرف الرواية من طول حجمها، لكن ليس كطول الملحمة يميزها ثراها اللغوي: "تعتمد على التنوع والتجدد دوما في الأسلوب والشخصيات والأمكنة حيث تقترب من الملحمة دون أن تكون هي نفسها. حيث في الملحمة الشخصيات أبطال وفي الرواية كائنات عادية، وتمييز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث، فهي إذ نتختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الأدب، عالم المعرفة، الكويت، ص11 .

[2] فورستر أ.م: أركان الرواية، ترجمة، موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1 ، 1994 ، ص 22 .

[3] خليل الموسى: آفاق الرواية، ص 11 .

[4] شرودز مورس: نظرية الرواية، ترجمة، محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1986 ، ص 21 .

مضطربة في فلكها[1]." ومما سبق يمكن لنا أن نورد مجموعة من التعريفات للرواية وجاء في تعريف "محمد الدغوجي": "هي كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة [2]. ويعرفها ميشال بيتور: "الرواية بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال[3]."

أما محمد كامل الخطيب فيعرفها: "أن فرصة الكتابة نثرا يتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات، لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر [4]." ويعرفها عبد المحسن طه: "نثر سردي واقعي كامل في ذاته وله طول معين[5]."

ويتمثل رأي "علال سنوقة"، كونها: "إذا كانت نصا فإن طبيعة هذا النص الأسلوبية، إنه يأتي في شكل حكاية يمكن أن تروى، ومن هنا تتكون الحكاية من مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون[6]." أما في رأي "عبد المالك مرتاض"، فهي: "علم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنها شكل أدبي جميل اللغة هي مادته الأولى، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة، فتنمو، وتربو، وتمرع، وتخصب، والتقنيات لا

[1] المرجع نفسه، ص 13 .
[2] محمد الدوغجي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، مطابع افريقيا الشرق، المغرب 1991، ص 43.
[3] ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط2 ، بيروت، ص 5.
[4] محمد الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص 107.
[5] عبد المحسن طه: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1983، ص 198.
[6] علال سنوقة: المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000 ، ص 2.

تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المتشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين. إضافة إلى عنصر السرد بأشكاله، والحوار، والحبكة، والأحداث، والحيز المكاني والزماني[1]."

ويعرفها "عبد الرحيم الكردي" قائلا : "تختلف الرواية عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى مثلا كالقصة القصيرة والشعر في المادة ومن ثم في معالجة الفنية ومن ثم فإن الرواية مادتها ثانوية فإن أحادية الصوت وأن مادة الرواية هي الإنسان نفسه، الإنسان الشاعر والإنسان القاص بل مادتها هي الحياة ولا أقصد من ذلك أن الرواية تنفرد بتصوير الإنسان واتخاذه موضوعا لها وإنها تتخذ من هذا الإنسان ومن الأفعال الصادرة عنه مادة للمعالجة الفنية وتتخذه في نفس الوقت موضوعا لها وهكذا فإن الخطاب الروائي لا يمثل نوعا أدبيا خالصا... ويصبح له صوته الخاص ولغته وتقنياته الخاصة[2]."

2) إرهاصات الرواية العربية:

أ- ظهور الرواية:

عرف فن الرواية في الآداب الغربية في القرن السادس عشر للميلاد. وتمثل رواية "دانكشوت دي لامانتشا ل سارفانتاس" (1547 -1610م) أول رواية عبرت عن اهتمامات الذات وحياتها اليومية المليئة بالمغامرات والأحداث. وإلى غاية منتصف القرن التاسع عشر للميلاد ظهرت موجة من الروائيين والأدباء في فرنسا وإيطاليا وانجلترا كان لها شأنا في تطوير جنس الرواية. أما في الأدب العربي، فإن الرواية حديثة النشأة

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 27 .

[2] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، ط3 ، 2005 ، ص 105 - 106 .

والظهور، يرجع ذلك إلى بدايات القرن التاسع عشر للميلاد: "كان لمصر دورا كبيرا في بزوغه، ثم نبهت إلى ضرورة خلق مثله في مصر وفي العالم العربي [1]." فمنذ ظهور الرواية العربية عبر رحلتها المتنوعة استدعت حقولا للدراسة تناولتها من مختلف جوانبها، بعضها ركز على الجانب الإيديولوجي، وبعضها الآخر اهتم بالمنحنى الاجتماعي والنفسي. و تطورت بفضل الدراسات اللسانية والنصية فاتّجه النقد الروائي نحو رؤية جديدة يتحلى بالصفة العلمية والتطبيقية تحكمها وتضبطها قوانين ومصطلحات ومفاهيم تحدّد طريقة التحليل والمنهجية بإدخال النص المختبر ووضعه تحت المجهر محاولة تشريحه والوقوف على جزئيات المشكلة وتفكيك بنيته الداخلية للوصول إلى عمقها.

فكان لزاما على النقد العربي أن يستعين بهذه المناهج الإجرائية الجديدة. فمنذ الستينات والرواية العربية تمر بنقلة نوعية، متميزة شأنها في ذلك شأن الشعر وسائر الأجناس الأدبية الأخرى. إن حاجتنا إلى دراسة الرواية مهمة للغاية نظرا لما تحتويه من تنازلات لها علاقة بالفلسفة والبحث عن المجهول، تحيل القارئ المثقف على التأمل والتبصر واكتشاف حقائق حيوية فضلا عن المتعة الفنية التي تحققها وقدرتها الهائلة والمتميزة على التعبير. ونقل الدعوة إلى الحداثة والتطور الحضري الذي بلغته الأمم أثر على الرواية وكان من بين الأسباب التي دفعت الباحث إلى التقرب منها، تفحصها ودراستها والوقوف على أبعادها الجمالية وإبراز قدرة مبدعها على الخلق. ف إن النظرة المتعمقة في متن الرواية تؤكد على اختلاف الرؤى، الأمر الذي دفع بالعديد من النقاد الإشارة إلى صعوبة

---

5 السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997، ص 15.

تحديد وتعريف هذه الظاهرة الجديدة في العالم الغربي. فليست الرواية فنا غربيا محضا فقد كان للعرب قصص في العصر الجاهلي تروي وقائعهم وحروبهم أطلقوا عليها اسم الأيام مثل: "يوم داحس والغبراء" و"يوم البسوس". بالإضافة إلى أنه كان لهم ملاحمهم بعد الإسلام مثل: "معركة صفين" بين الإمام علي كرم الله وجهه ومعاوية بن أبي سفيان. وأما في العصر العباسي حيث استقرت أمور الدولة ، وبلغت أوجها في التقدم والازدهار فقد ظهرت إرهاصات القصة العربية هذا إذا استثنينا ذلك اللون من المقامات الذي ابتدعه بديع الزمان الهمداني، وجاراه في دلك كتاب من بعده. لتظهر بعد ذلك ألوان القصص الشعبي التي اشتهرت في عصر المماليك مثل قص ة "الظاهر بيبرس" و"سيف بن ذي يزن" و"الأميرة ذات الهمة" و"على الزيبق".

ب- الرواية في القرن التاسع عشر للميلاد:

ليأخذ في القرن التاسع عشر بعض الأدباء على عاتقهم ترجمة قصص الأدب الغربي مثل قصة "مغامرات تليماك" التي ترجمها "رفاعة رافع الطهطاوي" (1873) رائد الترجمة الحديثة آنذاك، حيث كانت له جهودا كان لها الدور الفعال في مجال الإبداع. يستمر ه ذا التجديد في عالم الكتابة ويتطور، ليعرف أيضا قصص التاريخ الإسلامي انتعاشًا وازدهارا بظهور جورجي زيدان.[1] وانتشر فن الرواية بعد ذلك بشكل واسع، ومنافسا أجناس أدبية أخرى، لها وزنها وثقلها على الساحة الفنية مثل: الشعر والمسرحية، واستطاعت الرواية أن تجعل بينها وبينهم مسافات شاسعة. وكان لهذا التميز أسبابه وعوامله منها ازدهار

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مكتبة نهضة مصر، ط 3، 1977، ص 220.

عامل الطباعة، والعلوم والمعارف، والفلسفة، والآداب. وبالمقابل لا يمكن لنا أن نغفل جانبا مهما، ساهم في ازدهار وانتشارها ويتمثل في إقبال القارئ عليها في كل أنحاء العالم، واتجه نحوها العام والخاص. واستطاعت ان تستقطب أكبر عدد ممكن من الأنصار. هذا بالإضافة إلى انتشار العلم والمعرفة بين أفراد المجتمعات الأوروبية، وانتعاش الصحافة التي اهتمت بنشر الروايات على شكل حلقات وخير مثال على ذلك مجلة "الجنان" التي كان يصدرها بطرس البستاني. والتي كانت تحاكي الكتاب الغربيين في قصصهم التاريخية والاجتماعية ونشرها في المجلة. وتعد أول مجلة عربية اهتمت بالقصص اهتماما واضحا مفردة له بابا خاصا به [1]. وسار على منواله جرزي زيدان صاحب مجلة "الهلال [2]" اهتمت بنشر الروايات التاريخية، ثم بعد ذلك عاد وجمعها في مؤلف خاص. أو ما قام به محمد المويلحي بنشره لرواية "حديث عيسى بن هشام" في مجلة مصباح الشرق التي كان يصدرها والده [3]. واختلفت مضامين الرواية في تلك الفترة بين قصص الحب، والمغامرات، والبطولة سواء كان تهتم بالتاريخ العربي القديم والإسلامي. مثل رواية "زنوبيا" لسليم البستاني و "أرمنوسة المصرية"، و"فتاة غسان"، و"عذراء قريش" لجرزي زيدان... لاقت هذه الروايات إقبالا من طرف القراء [4]. وهذا إلى جانب لغة الرواية التي كانت سهلة، وبسيطة، وبعيدة عن الدباجة والتصنع لأنها كانت تتجه نحو مخاطبة عامة الشعب على اختلاف مستوياتهم الثقافية والعلمية. معبرة عن

[1] نجم محمد يوسف: القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1966، ص 42.
[2] خليل الموسى: آفاق الرواية، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 15.
[4] المرجع نفسه، ص 15.

الحياة بكل واقعية. وكما شكلت عملية الترجمة دورا مهما في نقل المؤلفات والقصص الأجنبية إلى اللغة العربية. ونالت الرواية المترجمة مكانة مميزة، فتأثرت بها الرواية العربية. فكانت للترجمة التي قام بها "أنطوان غالان" "لألف ليلة وليلة" أثر كبير في الرواية الغربية وأعجب بها القراء الفرنسيون حتى أن الروائي الفرنسي "الكسندر ديماس" اعترف بأن قراءته لهذه الرواية حولته نهائيا من الشعر إلى الرواية[1].

وأكد "سهير القلماوي": "بأن الرواية سريعة التأقلم مع البيئة التي تنتقل إليها، أو هي قابلة للسفر[2]." وربما من بين العوامل التي أدت إلى اهتمام وشغف القارئ بالرواية كونها فضاء لا متناهي مفتوح على السرد، واللغة، والشعر، ومختلف الأجناس الأدبية، والأديان، والمعتقدات. فوجد فيها القارئ لذة ومتعة، فتجاوب معها فنيا وجماليا وتذوقها: "فهي تؤمن لكل مجموعة فكرية قوتها المفضل: وتقدم للأذهان الوضعية الدراسات الاجتماعية التي يغذيها اليوم الاهتمام بما تقدمه البلدان النامية. وقد جددها في القرن العشرين الغور إلى الأعماق البعيدة، بل هي تقدم لأصحاب الخصومات الجدلية أنفسهم مناسبة للانغماس في الحوادث اليومية، كما تقدم للإنسان الذي يشعر بمصيره تساؤلا دائما عن الوضع البشري أو لا إنسانية العالم... إن الرواية لتقوم بدور الكاهن المعرف، والمشرف السياسي وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد ومعلم الفلسفة السرية. وهي تقوم بهذه الأدوار

---

[1] خليل الموسى: آفاق الرواية، ص 16.

[2] سهير القلماوي: اتجاهات جديدة في الرواية الأوروبية، مجلة القصة، عدد1 ، فبراير، 1964 ، ص 104 .

كلها في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعا ويمكن أن يكون في أيامنا شكلا معمما للثقافة[1]." وكما عرفت الرواية أنواعا يمكن ذكرها كما يلي:

تهتم بالأحداث التاريخية تأثرت في ظهورها بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي، الذي اعتمد على عنصر التاريخ، وكرد فعل على ما أصاب العرب في عهد العثمانيين من أزمات وسوء معاملة. فكانت عودة الروائي إلى التاريخ العربي القديم وأمجاده التفاتة ذكية ومقصودة بحيث تساهم في توعية الفرد وتنبيه الغافل بأن التاريخ العربي لا يقل شأنا عن تاريخ الأمم الأخرى. وأهم مبدعي هذا الاتجاه الروائي، جرجي زيدان له روايات تاريخية، عمد إلى كتابتها، والاهتمام بالعلاقات الاجتماعية فيها. ونجدهما يسيران حتى نهاية القصة. له روايات كثيرة نذكر منها: "فتاة غسان"، و"عذراء قريش"، و"غادة كربلاء". كذلك فعل "نجيب الكيلاني" في روايته: "اليوم الموعود"، يهتم موضوعها بالتاريخ وفي نفس الوقت هي علاقة "عدنان" بالفتاة "زمردة".

ويعد "سليم البستاني" (1848 –1884م) من أبرز كتاب هذا النوع من الرواية من أهم كتاباته "الهيام في جنان الشام"، و"فاتنة"، ومهما كانت قيمتها الفنية، والجمالية أقل ما يمكن القول عنها أنها متوسطة إلا أنها تتوفر على عنصر التشويق. ومن أشهر كتابها أيضا "سعيد البستاني"، وجورجي زيدان، و"فرح أنطوان" بروايته "حواء الجديدة"، التي انتصر لها النقاد وحكموا عليها أنها أول رواية فنية اجتماعية. فكانت معظم هذه الروايات محاولات شكلت نقطة انطلاق لتأسيس نص جديد يطلع ويستشرف المستقبل. بدأت الرواية

[1] ألبيريس.ر.م: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة، جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967، ص17.

العربية تعرف طريقها نحو التنوع والتميز في المضامين، وتزداد تعقيدا وتشعبا، وإقامة العلاقة مع الآخر. واهتمام المبدع بإنجازات الحضارة المدنية، والتقدم العلمي. وتأثره بالثقافة الأجنبية . فظهرت مجموعة من النصوص تميزت من حيث اللغة والسرد، والقالب الفني والجمالي .فكانت رواية "الأجنحة المتكسرة" 1912م لجبران خليل جبران، و"زينب" لمحمد حسين هيكل. يغلب على"الأجنحة المتكسرة " الطابع الرومانسي، قصة شاب أحب الفتاة "سلمى" لكن الظروف تقف عقبة في سبيل تحقيق سعادتهما. ويختم الروائي قصته بمشهد درامي للذات .فبموت سلمى وهي تضع مولودها من زوج آخر غير الشاب الذي أرادته أول مرة (الراوي). تحمل الرواية آلام وأوجاع الذات. يقول عنها جورج: "الحق أن رواية الأجنحة المتكسرة مع كل مظاهر الظعف التي لمسناها فيها تعتبر لبنة من اللبنات الأولى ودعامة من دعائم الفن الروائي الذي بدأ طريقه في أدبنا الحديث، فقيمتها في هذا المجال، قيمة تاريخية لأنها حلقة في سلسلة من الروايات كان لابد من أن تظهر، وأن تظهر متعثرة تمهد الطريق للروايات العربية اللاحقة [1]." وواصلت رحلتها فانتشرت في لبنان حيث ظهر توفيق يوسف عواد بروايته "الرغيف" 1939م، وسهيل إدريس ب"الحي اللاتيني "1953م، و"الخندق العميق "1958م، و"أصابعنا التي تحترق "1963م، والروائي حليم بركات برواية "ستة أيام"، و "عودة الطائر إلى البحر " 1969م، وليلى بعلبكي ب "أنا أحيا" 1958م .

[1] جورج سالم: المغامرة الروائية، اتحاد كتاب العرب، دمشق 1973 ، ص 27 ، 28 .

أما في فلسطين مثلت تجربة غسان كنفاني من أهم المحاولات الجديدة من خلال"رجال في الشمس" 1963م، و "أم سعيد" 1969م، و "عائد إلى حيفا " 1970م. إلى جانب نبيل خوري بروايته "حارة النصارى " 1969م، وإميل حبيبي في "سداسية أيام الستة" 1969م، و "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ." وازداد اهتمام الأدباء بترجمة القصص والروايات الغربية إلى أدبنا العربي المعاصر ونذكر على سبيل المثال، مصطفى لطفي المنفلوطي (1921م) حيث قصر الترجمة على القصص في عبارتها البليغة. ويعد عكوفه على ترجمة روائع الأدب الرومانسي نابعا من ظروف وحاجيات العصر حيث كانت الأمة آنذاك تعاني ويلات الاحتلال وأوجاع الفقر والجهل فأعاد تصوير قصة ل"بول وفرجيني"، وقصة "الفضيلة"ل "بارنادين دي سان بيار"، وقصة "مجدولين" أو "تحت ظلال الزيزفون" لألفونس كار " بأسلوب متحرر من السجع والاهتمام بالخيال ورقة العاطفة.[1]

ويعتبر "المنفلوطي" من الأسماء التي اتصلت واحتكت بالآداب الغربية فقد كان يستعين بمن كانت لهم دراية ومعرفة واسعة بعوالم الأدب الأوربي على الترجمة. واستمر هذا التأثر إلى غاية القرن العشرين على حد قول غنيمي هلال.[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص 220.
(2) المرجع نفسه، ص 222.

ج- جماليات الذات في الرواية العربية:

ليظهر بعد ذلك الروائي "محمد حسين هيكل" (1888م-1956م) الذي يصفه الباحث الفرنسي "جاستون ويت" (G.Witt) بأنه الروائي العربي الوحيد الذي يقف ندا أمام كبار الروائيين العالميين في فترة مبكرة [1]." وتمثل "زينب" أول رواية عربية يسطع نجمها في سماء الإبداع سنة 1914م، يتعرض من خلالها الروائي إلى مقولات الجمال: الحب، المرأة والمساواة. تدور أحداثها في صعيد مصر. يجعل الروائي من الطبيعة مكانا ومسرحا، تتحرك فيه الشخصيات، حيث تبدو "زينب" بشبابها، وجمالها، ذات إرادة وعزيمة قوية في بحثها عن العدل، والمساواة في مجتمع جائر. وإذا كانت تجربة أحمد حسين هيكل الأولى من نوعها في الساحة العربية، حيث عدت الحافز المشجع عند البعض من المبدعين. لتتواصل بذلك عملية الكتابة النثرية مع نجيب محفوظ، جاءت نصوصه نموذجا لحالات البحث المستمر عن الذات والمضي في سبيل تحقيق وجودها، وحضورها في المجتمع. تنتقل هذه "الأنا" من مكان إلى آخر تحمل أسماءً عديدة ومتعدّدة، تتحرك في فضاءات تارة واسعة وتارة أخرى ضيقة، راسمة بذلك كما من العلاقات الاجتماعية.

فكانت أولى إبداعاته: "عيش الأقدار" (1939م)، "كفاح طيبة" (1944م)، "خان الخليلي" (1946م)، "زقاق المدق" (1947م) والثلاثية: "بين قصرين" (1954م)، "قصر الشوق" (1957م) و"السكرية" (1957م)، "الطريق" (1964م)، "الشحاذ" (1967م) ... روايات تعكس مرحلة من تاريخ مصر، أيام تواجد العثمانيين والاستعمار الإنجليزي، يستعرض

---

(1) أحمد سيد أحمد: الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989ص 121.

من خلالها عملية الجمع بين التاريخ والواقع في قالب فني وبأسلوب كلاسيكي. فيحاول نجيب محفوظ رسم معالم الذات من خلال نصوصه التي تبحث دوما عن أمكنة أكثر اتساعًا لتحركها فهي تنتقل من الضيق إلى الاتساع ومن المحدوديّة إلى اللاتناهي تشعر "الذات" بوجودها وذاتيتها أثناء العلاقات الحميمية كما هو الحال بالنسبة "للثلاثية" حيث تنطلق الأحداث من مكان يُدعى "الجمالية" موقع يشكل نقطة ارتكاز الرواية، نواة تنامي وتطوّر أحداثها في هذا الحي الشعبي من أحياء القاهرة يوجد بيت يعكس من خلاله عراقة وأصالة "الذات" المتجسدة في شخصية "أحمد عبد الجواد" وعلاقته بأفراد أسرته وبالمجتمع. وهي رواية يعلن من خلالها نجيب محفوظ رفض شخصياته، العيش تحت قيد الاحتباس والاختناق . فيتأجج بداخلها إحساس هائل ورغبة كبيرة في محاولة التملص ، والانفلات من أكبال المكان والزمان والانطلاق في الشوارع الفسيحة والعريضة بحثا عن حريتها والإحساس بذاتها، ويمثل هذا النوع من السلوكات والتصرفات شخصية "ياسين" حين قدومه من سهرته وهو في حالة سُكر[1]. تتأرجح هذه "الذات" بين الاستقامة والاعوجاج وفي كل حالة ووضعية مكان يناسب وينسجم مع الفعل المرتكب فمن اعوجاج ياسين إلى استقامة "أمينة" المتمثل في زيارتها لمقام "السيد الحسين" و"السيدة زينب".[2] فتجسد لنا الرواية انفجار وعنفوان "الذات" التواقة دائما إلى الحرية، ونضالها الدائم والمستميت دون خوف غير آبهة بالخطر المتربص بها في سبيل تحقيق حريتها وكرامتها مؤ منة بأن وجودها في استقلاليتها. يصور لنا هذه الفكرة مظاهرات (1918–1919م) واعتقال سعد

---

(1)نجيب محفوظ: الثلاثية: بين القصرين، المؤسسة الوطنية للفنون، ومؤسسة طاسيلي، الجزائر 1989، ص7.
(2)الرواية، ص 223.

زغلول ونزول قوات الاحتلال الانجليزية وإحكام سيطرتها على جامع الأزهر معقل الثورات.[1]

وعلى العموم فإن روايات نجيب محفوظ عنوان لثورة "الذات" ضد العادات والتقاليد التي تحد من حريتها وحركيتها في مختلف الأمكنة وتعدها. وما يمكن قوله أن روايات نجيب محفوظ جاءت تحمل رغبة المبدع المتمثلة في نزعة الحداثة نتيجة احتكاكه بالثقافة الغربية، ومن هنا دخلت موجة الكتابة النثرية إلى العالم العربي وكان من بين المساهمين على الساحة العربية والعالمية في إثراء النّص وتواجد "الذات" بكثرة في سرديا ته حيث أصبحت أساسا فيها محاولة تخطي الحواجز وكسر الطابوهات، والكتابة في اللامألوف والمحرم مثل وسيلة لإيجاد فسحة أخرى للكتابة عن الذات في الرواية الأمر الذي دفع بالكثير من المبدعين اللّجوء إلى الكتابة النثرية. ومن هنا أمكن لنا أن نقول بأن الرواية هي لسان حال المجتمع الغربي والمتحدث باسمه، أنها عاكسة لصورة يعيشها وسط كم هائل من الفوضى لا يمكن تكشفها إلا الرواية. فالرواية إذن ليست مجرد انعكاسا بسيطا للواقع بل هي تعبير عنه يتمثل في الوعي الذي تقدمه والمتعلق برؤيتها وتصورها الخاص للعالم. فلأخذت الرواية العربية طريقها نحو التغير والتحول وكأنها في حاجة ماسة إلى نفس طويل وحلة جديدة تظهر بها، ومن الأسماء التي تحملت عناء ومسؤولية التجديد، نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، جمال الغيطاني، وغيرهم من الأدباء المبدعين. حيث قدمت لنا نصوصهم مثالا لحالات بحث الذات عن نفسها، عن وجودها.

(1)نجيب محفوظ: قصر الشروق، المؤسسة الوطنية للفنون ، ومؤسسة طاسيلي، الجزائر 1989، ص 107.

وطموحها الدائم والمستمر في تأكيد الوجود وحضورها. ويعد الروائي نجيب محفوظ أحد أقطاب الإبداع العربي، عاش تجربتين، الأولى تتمثل في الاتجاه الكلاسيكي أين بدأ مقلدا محافظا. وثانيها في الإتجاه الجديد والبحث عن النص البديل من حيث الشكل والمضمون.

يدخل الروائي ساحة التجديد من بابها الواسع بنص: "اللص والكلاب" (1962)، والتي عرفته بعض الوجوه النقدية أنه ثورة وتفصيلا لبعض ملامح العالم الذي نشأ فيه. [1] إنها مكان لثورة الذات، وصراعها، وإصرارها العنيف، على الفعل مما كان عواقبه وظروفه.

يحاول نجيب محفوظ من خلال الرواية تحليل الذات العربية والتعمق فيها ومحاولة اكتشافها نفس الرؤية تتجلى لنا في رواية: "الكرنك" (1971م) التي تعد مسرحا لصراع الذات في فوضى المجتمع وما يترتب عنه من ظلم وقمع، يهدد مصيرها واستقرارها النفسي، تعكس جانبا مهما من الصراع الإيديولوجي، في غياب الديموقرطية ولغة الحوار. وتخرج الكتابة "المحفوظية" بعد هزيمة أكتوبر (1967م) عن نسقها الموضوعي حيث حاول الروائي بدءا من "تحت المظلة" أن يكتب ترجرج الزمن العربي الحديث ولا عقلانيته وانحداره اللامتوازن والذي يؤثر سلبا على عدم اطمئنان الذات واستقرارها. وعرفت كتاباته قبل (1967م) محاولات متعددة للخروج عن الوجه الكلاسيكي والمضِي قدما نحو تأسيس وجه شعري يكون النثر فيه صورة للشعر. فجسدت لنا هذه لنصوص نزعة الذات المتمثلة في البحث الدائم عن الاتساع ورفضها أن تكون في لحظة من

---

(1) الياس ألخوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1972، ص 145.

اللحظات حبيسة بين الجدران، دوما تواقة لفضاء رحب، تتنفس فيه الصعداء، تستريح فيه من عناء الزمان والمكان.

إلى جانب نجيب محفوظ، هناك أسماء أخرى اتسمت بالبصمة الجديدة والبحث عن الشكل والمضمون. أمثال ادوار الخراط، وجمال الدين الغيطاني، يوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم وسواهم من الكتاب الجيل الجديد الذين حاولوا التخلص من قيود المدرسة الكلاسيكية، وتجاوز المدرسة "المحفوظية" في إنتاج الرواية من أجل إبداع خطاب لغوي وسردي جديد يتماشى مع متطلبات العصر، وحاجيات القارئ المثقف. حيث انفرد ادوار الخراط ب"رامة والتنين" 1980م، و"الزمن الآخر"، و"ترابها زعفران"، و "محطة السكة الحديد"، و "يا بنات اسكندرية " 1990م، و "حجارة بابللو " 1993م ، وكانت لصنع الله إبراهيم رواية "نجمة أغسطس " 1983م .فمثلت هذه الأشكال الروائية الموجة الجديدة للإبداع تتسم بالتجريب، مختلفة في مبناها واتجاهاتها، لكنها تتفق حول قصية واحدة، وهي التجديد أو كما يسميها ادوار الخراط "الحساسية الجديدة ". وإذا كان هذا هو حال الرواية العربية في المشرق بكل ما استطاعت أن تحققه من إبداعات وتجديدات على مستوى الشكل والمضمون، ولا زالت إلى يومنا هذا في حالة من مد وجزر، تحاول دوما أن تؤسس لنفسها كيانا ووجودا. فما هو حال الرواية الجزائرية المعاصرة والتي نعدها جزءا لا يتجزأ من الرواية العربية. فما هي همومها واهتماماتها؟ كيف بدأت؟ كيف أسس لها مبدعوها؟ وإلى أي مدى استطاع النص الجزائري أن يحاور الذات وأن يدفعها إلى الأمام ويخرجها من بؤرة الجهل والتخلف وبحثها دوما على التحرر والنضال في سبيل ذلك؟

هذا ما سنحاول التطرق إليه حيث نجد أنفسنا أمام عرض وجيز لتاريخ الرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالفرنسية أو بالعربية الفصحى، وذلك ما تقتضيه منهجية البحث.

3) جماليات الذات في الرواية الجزائرية قبل الثورة:

أ- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ظاهرة ثقافية ولغوية أثارت الكثير من الانتقادات والجدل، ومنهم من اعتبرها رواية فرنسية على اعتبار المواضيع التي أثارتها النصوص الإبداعية، فكرية واجتماعية وثقافية. ومنهم من اعتبرها رواية جزائرية، بناء على اللغة المكتوبة بها، على أساس أن اللغة هي التي تكسب الأدب هويته، ثم أنها قد ساهمت في نمو الأدب الفرنسي وتطوير لغته. وعلى حد تعبير "جان بجو" أنه فيما بين (1920 و 1945م) يمكننا أن نعثر على محاولات قليلة فقد ظهرت سنة 1925م أول رواية لعبد القادر حاج حمو بعنوان: "زهرة امرأة عامل المناجم" وفي 1926م رواية: "راقصة أولاد نايل" لــ"سليمان إبراهيم" بالاشتراك مع إتيان دينيه. وفي سنة 1936م كتب محمد ولد الشيخ رواية بعنوان: "مريم وسط النخيل "[1]. فكانت هذه النصوص موجهة "للآخر" تخبره بأن هؤلاء قادرون على الكتابة ومواجهته بلغته. واستطاعت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أن تؤسس لنفسها وجودا، وأن تصبح مرآة لذاتها بكل ما

---

(1) Jean Dejeux: La littérature maghrébine d'expression française, Alger 1978, p. 20.

تحمله من تصورات لطموح الشعب الجزائري. [1] وفي سنة 1942م كتب "علي الحمامي" روايته بعنوان: "إدريس"، وبداية من 1945م بدأ القارئ الجزائري التعرف على أسماء الروائيين الذين يجيدون الكتابة باللغة الفرنسية، فكان على موعد مع "الياقوتة السوداء" (1947م) لــ"مارجريت "طاووس عمروش"، ورواية "ليلى فتاة الجزائر" لــ "جميلة دباش" (1948م). وكتب مالك بن نبي روية "لبيك" (1948م). كانت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية ذات أبعاد إنسانية وسياسية واجتماعية: "إن اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا للفرنسيين وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة أن أية لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها أو يطوعها للخلق الأدبي أو تعبير بها عن حقيقة ذاته القومية [2]." كان للفيلسوف والكاتب "ألبير كامي" دور في التأثير على الكتاب الجزائريين، وساهم في ظهور مدرسة جزائرية تهتم بكتابة الرواية باللغة الفرنسية. وكان ذلك في الخمسينيات عندما حاولوا الأخذ من التراث الجزائري وإضفاء عليه مضامين إبداعاتهم حلة جديدة طغى عليها الطابع الثوري.

وتمكنت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من الظهور بقوة في الساحة الأدبية، بعد الحرب العالمية الثانية سنة 1952، على يد أسماء كبار أمثال "كاتب ياسين" و"مولود معمري"، "محمد ديب" و"مولود فرعون"و"مالك حداد" و"آيت جعفر" و"آسيا جبار"، ...حيث عالج هؤلاء من خلال مواضيعهم الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية التي مرّت بها البلاد أثناء وبعد الثورة. فكتب "مولود معمري": "الهضبة المنسية" (1952) و"مولود فرعون" رواية "الأرض والدم" (1953) و"محمد ديب" ثلاثيته المشهورة: "الدار

---

(1) أمين الزاوي: الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي، مجلة التبيين، الجزائر العدد9، 1995، ص 24.
2 محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1969، ص 308.

الكبيرة" (1952)، "الحريق" (1954) و"النول" (1957) و"مولود معمري" "السبات العادل" (1955)، و"الأفيون والعصا" (1965) أمّا "كاتب ياسين" فكتب رواية "نجمة" (1956) و"مالك حداد" "البصمة الأخيرة" (1958) و"سأهديك غزالة" (1959)، و"التلاميذ والدرس" (1960)، و"رصيف الأزهار لا يجيب " (1961). ، و "آسيا جبار " " العطش" (1957) و"الجازعون" (1958) و "أبناء العالم الجديد " (1962). حملت هذه الإبداعات نبض آلام الذات الجزائرية، التي كانت عنصرا، وشاهدا على قمع الاستعمار وجرمه الفاحش. فظهر "محمد ديب" ذا بصيرة عندما تنبأ بموت المستعمر ونهايته من خلال أعماله الروائية بشكل عام وفي الثلاثية بشكل خاص. التي فتحت باب التخمين والتنبؤ بدنو ساعة الانفجار، والثورة. وكان ذلك في سنة 1952م مع صدور رواية: "الدار الكبيرة"، وتلتها"الحريق"، ثم "النول" . جسدت هذه الثلاثية ملحمة الجزائر أو كما سماها الشاعر الفرنسي: "لويس أرغو " "بمذكرات الشعب الجزائري فاستحق، "محمد ديب" إسم "بلزاك الجزائر" عن جدارة [1]." وبدا هذا الاتجاه بالبروز، والانتشار على الساحة الأدبية في الجزائر: "لقد جاءت الرواية عندهم وبالرغم من اللغة الفرنسية عملا جزائريا يشارك في حركة المقاومة بأوفر نصيب [2]." ليجيء دور رشيد بوجدرة بعد الاستقلال فكتب عدّة روايات مثل: "التطليق" (1969)، و"الحلزون العنيد" (1962)، و "ألف عام وعام من الحنين" (1981). وبقي معظم الكتاب يبدعون نصوصهم باللغة الفرنسية بعضهم اختار

---

[1] وسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص70، 1986

[2] شكري غالي: أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2 ، 1979، ص 152.

العيش في فرنسا مثل: "محمد ديب" وهناك من فضل البقاء في الجزائر مثل: "مولود معمري". ولقد أولوا اهتماما كبيرا للرواية لأنها كانت في تلك الفترة الجنس الأدبي الأكثر رواجا بين القراء . وهكذا استمرت الكتابات الروائية باللغة الفرنسية تغذية عقول القراء إلى يومنا هذا، وهناك من توقف عن الكتابة منذ فجر الاستقلال مثل: "مالك حدّاد "، وهناك من فضل الهجرة مثل : "محمد ديب"، أما "كاتب ياسين" فقد اتجه إلى المسرح، الذي شكل لديه رافدا مهما في كتاباته الإبداعية. وهناك من عانق الكتابة باللغة العربية وأبدع فيها وقدم نصوصا ساهمت في حركة تحديث الرواية في الجزائر أمثال رشيد بوجدرة[1].

ب- بواكير الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

يمثل نص حكاية العشاق في الحب والاشتياق [2]، أحد البواكير الهامة للرواية الجزائرية بحيث لا يمكن لأي دارس لها، عدم الوقوف وقفة تأمل وتصحف في شكل ومضمون النص، وما هو مستواه الفني والجمالي الذي حضي به. يتعلق الأمر بـــ "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"[3] (1948م). ويرقى النص إلى مستوى الحكاية الشعبية، يغلب عليه أسلوب الدارج الجزائري. و في رأي "بشير بويجرة" أن هذا النص هو أحد الإرهاصات الأولى للكتابة الروائية الجزائرية وليس كما رأى البعض أن كتاب: "تخليص

[11] ولد رشيد بوجدرة في سنة 1941 بالعين البيضاء بشرق الجزائر، تحصل على الإجازة في الفلسفة من جامعة السوربون سنة 1965، ثم على شهادة الدراسات العليا . له ديوان شعر ومقالات عديدة وروايات، أشهرها "التطليق"، و"الصالب"، والحلزون العنيد"، وصدرت له باللغة العربية، "التفكك" سنة 1982.

[2] محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى): "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، تحقيق أبو القاسم سعد الله، الطبعة الثانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

[3] رواية لمحمد بن إبراهيم، المولود بالجزائر، سنة، 1806 والمدعو الأمير مصطفى، جده مصطفى باشا، قتل أبوه إبراهيم على يد الاحتلال الفرنسي.

الإبريز في تلخيص باريز" من تأليف رفاعة رافع الطهطاوي أنه البذرة الأولى لنشأة الرواية العربية. وكان لبويجرة مجموعة من الاستنتاجات سجلها وهي كالآتي: "تلخيص الإبريز يعتمد على عنصر المشاهدة في سرد الوقائع وخلوه من بنائية فنية للحدث الروائي كما أنه لم يحكمه حدث فني ذو بناء جمالي وذلك بسبب اعتماده الكلي على الوصف وبالإضافة إلى افتقار النص إلى تلك اللغة المكثفة والدالة، لغة غنية بمحولاتها الفكرية والعاطفية وبأيقونتها المشفرة للنص الروائي والتي تؤدي إلى تفجير وعي القارئ[1].

في حين أن نص "حكاية العشاق " يتوفر على كثير من السيمات والمميزات الفنية التي تجعل من النص، نصا أدبيا الذي يؤسس لميلاد الرواية العربية وينم عن أصالة الرواية الجزائرية والحكم نفسه نلقاه عند الباحث عبد القادر شرشار في دراسة له بعنوان : "بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي "، خلص إلى أن النص يمكن اعتباره إرهاصا أوليا مؤسسا لرواية عربية جزائرية قبل ميلاد "رواية زينب" لحسين هيكل سبعة وستين سنة[2]".

تعد إذن حكاية العشاق الحجر الأساس الذي منه انطلق كتاب آخرون في محاولات ممثلة في رواية "غادة أم القرى" (1947م) لرضا حوحو، بدأ كتابتها في الحجاز وانتهى منها في الجزائر، رأى الكاتب بأن واقع وحال المرأة هناك لا يختلف عما هم عليه في الجزائر حيث قال: "إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ... من نعمة العلم ...

---

(1)محمد بشير بويجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل ، مقاربة ابستمولوجيّة لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة دراسات جزائرية، العدد1، جوان 1997، ص 125.

(2) عبد القادر شرشار: بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي ، مقاربة حول الإرهاصات الأولى لكتابات السرديّة في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر ، جامعة وهران، العدد 02، سنة، 2005 ص (165-183).

من نعمة الحرية، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية و سلوى"[1].

يكتب أحمد رضا حوحو روايته "غادة أم القرى" بالحجاز أثار فيها اشكالية الذات (المرأة) الجزائرية التي تعاني من الجهل، والتخلف، والتهميش. محاولا النهوض بها ورسم ملامح الذات المنتصرة، الحرة المتعلمة تنعم بالحب والاستقرار.

حاول التجديد في طرح الأحداث وإصلاح الذات والنهوض بها. وتجسد لنا "غادة أم القرى" عزاء مخلصا، ورثاء لذات المرأة الجزائرية، والعربية، وما آلت إليه من بؤس وحرمان، وواقع مرير لا تحسد عليه. ذات تائهة، الغموض يكتنف مستقبلها، جردت من كل الحقوق، وضعت في قفص واحكم غلقه، سلبت كرامتها، وعزتها، حرمت من الحرية، والحق في التعلم، همشت بعدما حرمها المجتمع من أن تؤدي رسالتها النبيلة في تربية النشء، والمساهمة في بناء صرح المجتمع.

فجاء نص رضا حوحو ليعلن رفضه لهده المعاملة الغير لائقة بالمرأة الجزائرية والعربية، محاولا الارتقاء بالذات إلى عالم الحرية والإنصاف وجعلها تحس بوجودها من خلال ممارسة حقها المشروع في التعلم، والتأكيد على هويتها التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من شخصيتها.

يقدم لنا في سنة 1951م عبد الحميد الشافعي رواية: "الطالب المنكوب " تحكي قصة طالب جامعي عاش في تونس في الأربعينات وعن تلك العلاقة الغرامية بينه وبين فتاة،

---

(1) المرجع نفسه، ص 165.

وصفها عبد الله الركيبي بأنها رواية رومانسية من حيث الأسلوب والموضوع [1]. فحاولت هذه النصوص التعبير عما يجول في خلجات نفس المبدع التي عانت ويلات الحرب والدمار، وخطر الموت يتربص بها في مكان وبين فترة وأخرى تناسي هذه المأساة والإحساس بحلاوة الحياة ومتعة العيش في كنف العلاقات الحميمية والجو الرومانسي.

فكان ذلك واقع الرواية الجزائرية أثناء فترة الاستعمار الفرنسي ، وأما بعد الاستقلال بسنوات فشكلت مرحلة أخرى اقتنع فيها الروائي الجزائري بضرورة التجديد في طابع وشكل الكتابة الروائية وكيف السبيل في أن تتجاوز نطاق حدود البلاد إلى أماكن ومناطق أبعد.

ج- الرواية الجزائرية بعد الاستقلال:

ومع بداية السبعينات طرأت تغيرات على الرواية الجزائرية، فكانت مرحلة ظهورها أكثر عمقا ممثلة في "اللاز " الذي تمثل انجازا فنيا جريئا يعكس بكل واقعية، وموضوعية قضية الثورة التحريرية منزهة من كل الشعارات. ونفس الطريق يسلكها الروائي "مرزاق بقطاش" بروايته: "طيور في الظهيرة" إذ لم يتخل فيها عن موضوع الثورة ورسم ملامح الذات في معاناتها من الطبقية إبان الاحتلال الفرنسي.[2]

ويمكن لنا أن نسمي فترة السبعينيات الممتدة من 1970م إلى غاية 1980م بعهد الرواية الجزائرية الصادرة باللغة العربية. عرفت هذه الحقبة الزمنية انتعاشا وحركة

(1) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، تونس 1983 ص 197.

2 واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 90.

ونشاطا الإبداع الروائي. لم يكن موجودا في السابق، كل هذا الانتعاش الفكري والفني عكسته النصوص الروائية كما وكيفا. ويمكن أن نسرد بعض الأمثلة: رواية "نار ونور"، و"دماء ودموع"، و"الخنازير"، لعبد المالك مرتاض، و"اللاز"، و"الحوات والقصر"، و"عرس بغل"،و"العشق والموت في الزمن الحراشي" للطاهر وطار، و"طيور في الظهيرة" مرزاق بقطاش، و"ريح الجنوب"، و"نهاية الأمس"، و"بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة وغيرها من النصوص التي عكست هذه الفترة.

د- أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية:

ويعود تأخر فن الرواية في الظهور بالجزائر إلى غاية التاريخ الذي ذكرناه إلى عدة أسباب متنوعة نذكر أهمها:

بحكم الوضع السياسي المتأزم الذي مرت به البلاد، والمتمثل في الاستعمار الفرنسي، كان لزاما أن تتخذ الذات وسيلة سريعة لمواجهة الأفكار الاستعمارية هي في مجملها ردة فعل ضد تواجد المحتل على الأراضي الجزائرية. وكمعارضة للنصح والتوعية والتحذير. وهي أسباب وشروط جعلت من الأديب والفنان يميل إلى القصائد الشعرية وفن الأقصوصة، التي تمكن من تأدية دور النصح والتوعية من خلالهما. فظهرت بذلك الملاحم الشعرية، والقصائد الثورية: "وهكذا استمر الأديب الجزائري في سير الثورة ويقوم بدوره في الصراع السياسي والحضاري عن طريق الشعر، والمقالة الفكرية،

والقصة القصيرة التي اتخذت في هذه الفترة بالذات طابعا رومانسيا [1]." بمعنى أن الأدب يمثل صورة تعكس حالة الذات والبلاد. ساهمت هذه الإنتاجات الفنية من إرساء اتجاهات وأفكار تمس أهم القضايا الكبرى والمتعلقة بمصير الذات في حياتها ومستقبلها. ونظرا لعدم استقرار الوضع السياسي، والثقافي، والاجتماعي، الذي أخر ظهور الرواية: "الأمر الذي جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا صعبة جدا وقاسية، أعاقت انطلاقتها وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء [2]." وعلى العكس من ذلك في المشرق العربي كان الأمر جد مميزا عن الوضع في الجزائر الذي كان محاطا بالصعوبات والعراقيل لم تسمح للغة العربية بأن تتطور، وتأخذ مكانتها بين أفراد المجتمع، إلى جانب وقوف المستعمر الفرنسي بالمرصاد ومحاربة كل محاولة تهدف إلى تدريس وتعليم اللغة العربية في الجزائر.

كانت من بين العقبات التي أحالت دون تطور فن الرواية في الجزائر. فلم يكن النقد قادرا على قراءة النصوص، وأثر ضعف النقد آنذاك في توجيه الأدباء وتنشيط الحركة الأدبية والابداعية والنقدية. وانعدام الاهتمام بشريحة المبدعين، إضافة إلى تفشي ظاهرة الأمية بين أفراد المجتمع من جراء السياسة التي فرضتها فرنسا تجاه الشعب الجزائري، حي يبقى ماض في تخلفه مادام تعليمه وتثقيفه يشكل خطرا على الفرنسي وتواجده. وذكر

[1] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983 ، ص 7 .
[2] وسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 50 .

أحد الباحثين الفرنسيين في مقال له: "يوجد في قطر الجزائر بعد مئة عام من انتصابنا فيه اثنين وثمانين بالمائة من الأميين الذين يجهلون القراءة، والكتابة[1]."

يعد تأخر ظهور الرواية الجزائرية إلى غاية السبعينيات ومرد ذلك أن هذا الفن يحتاج إلى تروي وتأمل، وثقافة ودراية بأصول هذا الفن الذي يقوم عليها. وصبرا وتأني في إنتاجه، بالإضافة إلى أنه يتطلب ظروف تساعد على تطوره من خلال اهتمام الأدباء. وأمام هذه الظروف التي كانت تعرفها الجزائر لم تسمح كما ينبغي للمبدعين الاهتمام بهذا الجنس الأدبي بشكل جيد وأمثل. ذلك أن الرواية تحتاج إلى استقرار تام، وهذا ما لم يكن متوفرا آنذاك. وزيادة على ذلك لم يجد الكتاب ما يقلدونه، أو ما ينسجون على منواله كمثال نموذجي بسبب الأسباب والعوامل التي ذكرناها سابقا. والتي في اعتقادنا تكون قد ساهمت بشكل، أو بآخر في تأخر ظهور نجم الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

4) اتجاهات الرواية الجزائرية:

أ- الإتجاه الإصلاحي:

يمثل ظهور جمعية العلماء المسلمين إشراقة للفكر الإصلاحي في الجزائر من خلال:

"الصحافة كانت الجمعية الصدر الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية التي كانت تؤمن بالخطوط العريضة لشعارات الجمعية. ولا غرو أن نجد أكثر من 90/° من الكتابات الإبداعية ذات التعبير العربي قبل الاستقلال وبعده بقليل ذات نزعات إصلاحية إلا فيما

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الجزائر، ص 164 -165 .

ندر[1]." وأدى هذا الاتجاه دوره البارز في تطور الرواية الجزائرية وخير مثال على ذلك رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، و"الطالب المنكوب" لعبد الحميد الشافعي، و"صوت الغرام" لمحمد منيع، و"حورية" لعبد العزيز عبد المجيد. ويقول وسيني الأعرج في التفاتة نقدية إلى هذه النصوص أنها: "ليست روايات بالمعنى الكامل، لتأثرها بالأدب العربي القديم أكثر من تأثرها بالأدب العربي الحديث. فقد اتخذ معظمها شكل المقامات، لكن يكفيها أنها انتسبت للرواية العربية في الجزائر [2]." فبالرغم من أن هذه النصوص لا ترق إلى مستوى الرواية العربية في المشرق، يكفي أصحابها فخرا واعتزازا أنها شكلت الارهاصات الأولى لميلاد نص روائي قوي ومتين شكلا ومضمونا.

ب- الإتجاه الرومانسي:

لم تكن الجزائر بمنأى عن التأثر بمختلف التيارات الفكرية، والأفكار الفلسفية والأدبية. التي كانت تسيطر على الساحة الأوروبية. بدأت الحركة الرومانسية في الجزائر تأخذ مكانتها شيئا فشيئا، وتتسع دائرتها ومجالها الإبداعي، قبل الثورة التحريرية. وظهرت بشكل ملفت للانتباه في الشعر مع مطلع السبعينيات. أما على صعيد الرواية فيمكن اكتشاف أثار التيار الرومانسي في إبداعات الروائيين مثل: "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، و"نهاية الأمس " لعبد الحميد بن هدوقة"، "دماء ودموع " لعبد المالك مرتاض، و"حب أم شرف "، لشريف شناتلية، و"الشمس تشرق على الجميع "، و"الأجساد المحمومة" لإسماعيل غموقات.

[1] وسيني الأعرج: اتجاهات الرواية الجزائرية، ص 126.
[2] المرجع نفسه، ص 129.

ج- الإتجاه الواقعي:

ظهر هذا الاتجاه، انعكاسا للوضع المتأزم الذي شهدته البلاد، والعباد أثناء سنوات الاحتلال. وطال الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وحتى المكتوبة باللغة العربية. فكان ذلك علامة تنذر بميلاد تيار جديد يدعى الاتجاه الواقعي في الرواية الجزائرية. واستمر هذا الوعي الجديد في الظهور والتطور ليتجلى في روايات وانتاجات مجموعة من الكتاب منهم: "محمد ديب"، و"كاتب ياسين"، و"مولود فرعون"، و"آسيا جبار"، و"مالك حداد"، و"عرعار محمد العالي"[1]. لقد قام هؤلاء الأدباء بجهود وحدت صفهم: "وهم بشكل عام نظروا للمجتمع من منظورات تكاد تكون مشتركة إلى حد ما من حيث أن الواقع مركز حي ومتحرك، الفلاح المستغل مثلا [2]." هذا إلى جانب أن إبداعاتهم كانت تنبض بالثورة وضرورة الانفجار حتي يتغير الوضع. لقد عكست إبداعاتهم هذه الرؤية التنبؤية، باليوم الذي سيخرج فيه الشعب إلى الشوارع لينتزع بالقوة ما أخذ منه بالقوة. وتجلت هذه القناعة والإيمان الراسخ بالقضية، حضورا قويا في إبداعاتهم الواقعية.

نتحسس تيار الواقعية الاشتراكية في كتابات "محمد ديب" وكاتب ياسين باللغة الفرنسية وكانت لشكري غالي شهادة ورأي في مثل هذه النصوص، حيث قال: "لقد جاءت الرواية عندهم وبالرغم من اللغة الفرنسية عملا جزائريا شارك في حركة المقاومة بأوفر

[1] واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985، ص28.
[2] المرجع نفسه، ص 35.

نصيب[1]." ومهما يكن فقد أفرزت هذه الأفكار أدبا روائيا تشع منه الواقعية الاشتراكية، أدب مرتبط بالذات، يقف إلى جانبها، ويواسيها في محنتها: "من هنا تظهر القوة اللامحدودة للتعبير في الواقعية الاشتراكية التي تتيح لكل النماذج البشرية، التعبير عن موقفها ووعيها وحالتها من خلال واقعها الطبقي المعيش [2]." ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن الرواية الجزائرية استطاعت أن تتجاوز العقبات التي اعترضتها أثناء رحلتها الشاقة والمضنية. وخطت خطوات عملاقة في مدة لا تتجاوز نصف قرن نحو التجديد والتغيير، بحثا عن شكل ومضمون جديد. وبدأ النص يسير باتجاه التجربة اللغوية والسردية باستخدام مجموعة من الأدوات التعبيرية والفنية، تعاقبت عليها تجارب الأجيال المبدعة، عكست تعقيدات الحياة بروافدها ومكنوناتها المتعددة والمتباينة. ولا شك في أن الإنتاج الروائي الجديد قد تزايدت وتيرته، ونوعيته على الصعيد الإبداعي والفني وارتفعت أسهمه في سوق القراء واحتلت مكانة مرموقة في الدراسات النقدية، وأصبحت مخبرا متسع الأركان ومتعدد المضامين. ويعود الفضل في ذلك إلى الجيل الأول الذي كانت له الجهود الجبارة في تأسيس للنص الجزائري المعاصر أمثال: الطاهر وطار، و"عبد الحميد بن هدوقة" وفي ما بعد ظهرت أسماء أخرى كتبت اسمها في سجل الرواية الجزائرية، جاءت نصوصها ذات شأن في الشكل والمضمون. نذكر منهم "وسيني الأعرج"، و"جيلالي خلاص"، و"الحبيب السايح"، و"أمين الزاوي" ... أسماء جعلت من الذات والتاريخ والأسطورة والحلم، أهم مواضيعها ألبستها حلة لغوية جديدة، وبنية سردية متميزة.

---

[1] شكري غالي: أدب المقاومة، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2 ، 1979، ص 152 -153 .

[2] وسيني الأعرج: الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1989 ، ص 49 .

5) جماليات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة:

أ -الذات الاجتماعية:

لقد عالجت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية منذ بدايتها في السبعينات قضية الذات الاجتماعية والسياسية التي ارتبطت بمختلف السياقات السياسية والتاريخية التي عرفتها الجزائر [1]. حيث عرفت مجموعة من الاتجاهات التي ميزت انتاجات هذه الفترة مقدمة صورة عن الذات البورجوازية والمثقفة [2]. فمثلا رواية "اللاز" كان ارتباطها بالواقع المرجعي الثورة، التحرر، الخيانة ... ورواية "ريح الجنوب " و "الزلزال" جوهرها دائما المحور السياسي تنطلق منه وتعود إليه. وكنتيجة لهذا التوجه الإديولوجي فإن معظم الانتاجات الروائية، يربط بينها قاسم مشترك أثناء السبعينات وهو تجسيد طموحات الذات وكفاحها المسلح والبحث عن سبل إقامة مجتمع عادل متكافل تعيش وتحيا فيه الذوات [3].

ويمكن لنا أن نستنبط بعض المميزات التي طبعت الكتابة الروائية في السبعينات.

- حضور الذات القومية في الإبداع الروائي.
- تجلي الذات التاريخية كتنمية أساسية في النص.
- رسم معالم الذات الاجتماعية في النصوص من فقر، وقمع، وجوع.
- إسناد دور البطولة للشخصية المثقفة والبرجوازية.

---

[1] داود محمد: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، 2000، منشورات CRASC، العدد 10، وهران، الجزائر، ص 27.
[2] المرجع نفسه، ص 28.
[3] حسن راشدي: ظاهرة الرواية الجديدة، مجلة التواصل، العدد 46، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006، ص 47.

وأمام هذا التميز الذي حققته الرواية العربية مع نهاية القرن التاسع عشر وخوضها لتجربة التقليد باعتمادها على التراث العربي ، والبحث عن شكل جديد يعبر عن حاجيات العصر ، سمح لها هذا التوجه بالتعدد والتنوع شكلا ومضمونا . وفي الوقت الذي ذاع صيت "صنع الله إبراهيم"، و"إدوار الخراط" وٍ"اميل حبيبي " وغيرهم ... كانت الرواية الجزائرية تؤسس لانطلاق ة، على يد مجموعة من الأدباء الروائيين مثل عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، اللذان كانت لهم ا مرجعية ثقافة تاريخية واقعية، واجتماعية جسدتها مواضيعهم، (الثورة، الاستقلال، الإصلاح الزراعي، التسيير الاقتصادي) إلى غاية 1988 وما أفرزته من تداعيات الأزمة وبحر الدم الذي عرفته الجزائر كل ذلك شكل نقطة تحول كبرى جعلت من النص الروائي الجزائري المعاصر أن ينفرد ويتميز بمجموعة من الخصائص على الساحة الإبداعية العربية، وسمت معالم الذات الجزائرية ومعاناتها تحت ظل هذه التطورات. حاور "عبد الحميد بن هدوقة " من خلال رواية "ريح الجنوب[1]"، و"نهاية الأمس" ، و"بان الصبح[2]"، الذات واستنطق التاريخ، وصراعها مع المجتمع، ومختلف الحساسيات، والأفكار السياسية الإيديولوجية والدينية.

شكلت روايته "بأن الصبح" معاناة المرأة الجزائرية من عدة قيود وأخطار في المجتمع ومثال ذلك الطالبة دليلة والتي تتعرض إلى حداثة الاغتصاب الذي فتح لها باب الرذيلة على مصرعيها والهروب من البيت إلى الفضاء الرحب.

[1] عبد الحميد بن هدوقة: رواية نهاية الأمس، الشركة الوطنية للتوزيع، ط1، الجزائر 1975.
[2] عبد الحميد بن هدوقة: رواية بان الصبح، الشركة الوطنية للتوزيع، ط1، الجزائر 1980.

ب- الذات الرمزية:

تتخذ الذات شكلا آخر في "رواية الجازية والدراويش [1]"، حيث تتجلى لنا من خلال علاقتها بالأسطورة والثقافة الشعبية، تنبعث من ذاكرة التراث الشعبي "الجازية" وتغريبة بني هلال" وحكاية عشاقها السبع، "ابن الشامبيك "، وعابد العائد من الهجرة، والطيب بن جبايلي، الطالب صاحب الحلم الأحمر القادم من المدينة...

تتجلى لنا ملامح الذات من خلال شخصيتها وبنا ئها، وهويتها المتمثلة في لغة الدراويش وتتفتح معالمها لتظهر لنا في حالة أخرى مغايرة، وصراع جديد في "زمن النمرود" للحبيب السايح فتعيش الذات في حالة من الحلم بالمستقبل، والبحث عن غد أفضل. إنها تداعيات أشكالا من الصراعات القائمة، بين ذرية النمرود، وجماعات الدين، تمثلت في اختلافات في وجاهات النظر، والأفكار أضفت حركة ونشاط على الذات التي تنوعت صفاتها ومستواها الاجتماعي، والثقافي، والأديولوجي، كل ذات تناضل في سبيل الدفاع عن أفكارها وأحلامها.

كان لظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى على ظهور التيار الواقعي في الرواية الجزائرية[2] التي جاءت نتيجة تقاليد فكرية وفنية ذات صلة بشيوع المصطلح – الواقعية- الذي نادى به بلزاك (*Honore de Balzac*) في الكوميديا البشرية "La Comédie

[1] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، الشركة الوطنية للتوزيع، ط1، الجزائر 1983.
[2] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985، ص 56.

"humaine"[1]. إن أهم ما ميز الرواية الجزائرية ذلك الارتباط الوثيق بالمجتمع وقضاياه، الذي شكل التيمة الأساسية المتمثلة في واقع المجتمع وواقع الذات الذي ستجسد في حياتها في ظل بيئة معينة، ومدى ارتباط الذات بالأرض، وموقفها من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، واقع لا حدود له، واسع يشمل مظاهر الذات في المجتمع معين وجد خاص [2]. وواقع هذه الذات في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي خيمت على الذات وخلقت لها مجموعة من التناقضات وسببت لها عالما من العزلة والحرمان، في الوقت الذي كان هناك أشخاص إقطاعيون يعيشون في مستوى راق ورفيع، مما خلق نوعا من عدم تكافؤ الفرص بين الذوات.

شكل هذا الوضع المميز للذات اجتماعيا، تيمة لإبداعات الروائي، فجسد واقعها المزري المتمثل في الصراع الطبقي، مركزا على نوعية الأزمات التي عصفت بالذات والوقوف على أسبابها، وانعكاساتها السلبية. للتحول بذلك إلى شاهد على العصر[3].

فإذا تأملنا رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو 1947، نجدها تعالج مشكلة الحجاب التي شغلت الأذهان والأحلام، وطرح فكرة صراع الذات من أجل الحفاظ على هذه الخاصية، التي تعتبر جزء من الدين والهوية وارتباط الذات العميق بالأصالة. لتظهر بعد الاستقلال رواية: "صوت الغرام" [4] لمحمد منيع ، يتخذ فيها الروائي الريف مكانا

[1] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985، ص 196.
[2] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1984، ص 290.
[3] المرجع نفسه، ص 291.
(4) محمد منيع: صوت الغرام، مطبعة البحث، قسنطينة، الجزائر 1967.

لأحداث شخصياته، تحكي القصة عن نشوء علاقة حب بين (العمري) و(فلة) إلاّ أن هذه العلاقة تنتهي بالفشل أمام سلطة العادات والتقاليد من جهة وسلبية البطل من جهة أخرى، بل أن البطلة كانت أشجع منه لدرجة أنها اقترحت عليه الفرار عندما بلغت بهم السبل إلى طريق مسدود. وشكلت سطحية طرح الرواية وضعف أسلوبها[1]، تعقيب وانتقاد عبد الله الركيبي وأرجع سبب تأخر الكتابة الروائية باللغة العربية مرده إلى ثلاثة أسباب:

1. صعوبة فن الرواية يحتاج إلى صبر وسعة صدر وتأني وتأمل طويل.
2. انعدام نماذج روائية جزائرية مكتوبة بالعربية يمكن تقليدها.
3. عدم توفر اللّغة الطبيعية المرنة التي تصور البيئة الكاملة في الرواية.

مثلت الرواية الجزائرية منذ نشأتها ترجمانا صادقا للمجتمع، انعطفت عليه ونقلت تحولات الذات محللة زمانها ومكانها ابتداء من مرحلة التأسيس ما بعد الاستقلال مرورا بمرحلة السبعينات إلى غاية التسعينات، حيث شهدت في هذه الفترة– التسعينات – تراكما في الكم ملفتللانتباه، اقتصرت مواضيعها على الجانب الاجتماعي وجرائم الإرهاب وسديمية الواقع[2]. لتظهر بعد ذلك محاولات وجهود الروائي، "عبد الحميد بن هدوقة" التي كان لها أثرها البارز في مجال الكتابة الروائية ، التي حققت خطوة في مجال الإبداع خلال فترة زمنية محدودة، تجاوزت فيها الطابع المحلي، إذ لم تبق حبيسة الجزائر، بل امتدت إلى خارج حدودها. كان ذلك على يد مجموعة من الشباب المبدع، الطموح في نقل آرائهم، وتجاربهم الخاصة، والتعبير عن هواجسهم، وهمومهم اليومية. ويمثل أول عمل لــ"عبد

---

(1) أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 5.
2 سعيد بوطاجين: الرواية غدا ، ملتقى الرابع، عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر 2001، ص 38.

الحميد بن هدوقة"، في رواية "ريح الجنوب [1]"، (سنة 1971) تدور أحداثها في الريف، مكان طبيعي، قرية رعوية، صغيرة تسمى "المنصورة"، موقعها أعالي الهضاب. يقطنها أحد الأثرياء يدعى "عابد بن القاضي" صاحب الأراضي الفلاحية، وقطعان الأغنام برفقة ابنته الوحيدة "نفيسة".

لتبدأ الأحداث من سوق القرية بقعة تمثل مصدر عيش أهالي المنصورة. يقابل شخصية "عابد بن القاضي" ، الشاب "رابح" يشتغل عنده في أراضيه وبساتينه، ويحرس أغنامه. يشعر "رابح" بنوع من الاستعباد ، والإذلال في أرض ليست أرضه ، فلا يجد طريقة تنسيه همه سوى أنغام نايه الشجية، التي آنست وحشته، وحققت له نوعا من التوازن النفسي.

تؤدي الصدف دورها الأوفر في النص ، وتتصرف في بناء وتطوير مجريات الأحداث وتعقيداتها. تعكس لنا "ريح الجنوب" معاناة المرأة من العادات والتقاليد ومن السلطة الأبوية حيث يقرر "عابد بن القاضي" زواج إبنته، نفيسة من شاب يُدعى ، "مالك". ترفض البنت، لكن ماذا عساها تفعل أمام قهر وجبروت الأب؟ . فتنزوي في حجرتها حزنا على ما أصابها وماذا ينتظرها غدا ... في هذه اللحظات الحرجة يضيق المكان على صدرها، وتطبق جدرانه على أنفاسها ، فتفجر فيها الرغبة في التمرد والعصيان . فتعقد العزم على الهروب إلى دار عمّها في العاصمة، تخرج إلى الغابة راكضة ليجدها بالصدفة "رابح" ملقاة على الأرض مغمى عليها ، تصارع لدغة ثعبان فينقذها من موت أكيد .

(1) عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للطباعة والنشر الجزائر، (د،ت).

وبمجرد حملها إلى خيمة أمه تتسارع ، الأحداث وتتشابك لتأخذ منعرجا خطيرا ، بعد علم والدها بمكان تواجد ابنته، ينهال على "رابح" بالضرب العنيف.

عالج الروائي في نصه فكرة مصادرة الأراضي ، والثورة على عهد الإقطاعية والخماسين والانتصار لفترة الثورة الزراعية . أيضا هي صورة لمثال المقاومة والرفض والرغبة الجامحة في تغيير الوضع مجسدة في شخصية "رابح" و"نفيسة ". فتفتح رواية "ريح الجنوب" آفاق جديدة أمام الروائي نفسه. وليتألق مرة أخرى عبد الحميد بن هدوقة بروايته، "الجازية والدراويش" بمجرد قراءة العنوان ، ندرك مباشرة أننا نقف أمام عالم غير عادي ، ملؤه الغرائبية مادته من التراث الشعبي (سيرة بني هلال) ، فبالرغم من انقضاء شخصية الجازية إلاّ أنّ صورتها لازالت باقية جاثمة في مخيلة الذات الجزائرية ، حتى صارت موروثا شعبيا، إنّها آية في الجمال والصفاء ، والشرف والذكاء. فترسم لنا الرواية تأرجح الذات بين السجن باعتباره مكانا مغلقا، الذي يمثل رمز القهر والعبودية والاستعمار. وبين الدشرة، الموطن الأرض والانتماء . وكيف يستطيع الذات مجسدة في شخص "الطيب" نسيان مرارة السجن ، وقمع النظام بالذكريات والابتعاد عن الواقع المأساوي، الذي تعاني منه الذات . يطرح الروائي من خلال ثنائية الأمكنة [1] قضية وجودية، مرتبطة بمدى تشبث الذات بمبدأ الحرية الفردية، والجماعية المفقودة، وحبها للحياة، وإيمانها العميق والصادق بالفرج، والتشبث بالأمل، ونسيان الواقع المؤلم. وهو ما

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجارية والدراويش، ص 198.

حدث "للطيب" عندما زارته "صافية" في سجنه للاطمئنان عليه فأزاحت عنه هذه الزيارة أكواما من القنوط والحزن. قال: "لا أدع الأحلام السوداء تعود إلى رأسي مرة أخرى".[1]

ج- الذات الواقعية:

يثري الروائي ، "وسيني الأعرج[2]" الساحة الإبداعية بنصوص روائية، كان لها أثرها البالغ في تطوير، وتحديث النص الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية. وتشكل الكتابة الروائية في منطق "واسيني الأعرج" حقلا تجريبيا، يهتم دوما بالبحث عن أشكال الكتابة الإبداعية وأدواتها " فبدون بحث لا يوجد تجريب".[3] فعندما تقرأ "وسيني الأعرج" تشعر بأنك أمام مبدع مميز له خبرة ، ويتمتع بقدرة هائلة على التحرك في عوالم اللغة، له خبرة ودراية بفن الكلم والتعبير. يعتبر من بين الروائيين الذين استطاعوا أن يتميزوا من خلال لإبداعاتهم، بحيث تجاوزت حدود البلاد. مما يدل على أن قراءة إنتاجه من طرف النقاد هي عملية جادة وخاصة. وكفيلة بمكانته ضمن عالم الرواية العربي . "هذا العالم الذي ساهم في إقامته روائيون من قبل هاني الراهب، وعبد الرحمان منيف، ونبيل

---

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 ص، (123-124).

2 من مواليد 1954 بقرية بضواحي تلمسان، يشغل اليوم منصب ، أستاذا بجامعة الجزائر، وجامعة السوريون بباريس، يكتب باللغتين العربية، والفرنسية . ترجمت أعماله إلى العديد من لغات العالم ن اختيرت في سنة 1997 روايته، "حارسة الظلال" ضمن خمس روايات جزائرية صدرت بفرنسا. تحصل في، 2001 على جائزة الرواية الجزائرية. أختير في 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.

3 عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، دار سحر، تونس 1972، ص 27.

سليمان، وآخرين من مختلف البلاد العربية. [1] " كانت بداياته الروائية : "نوار اللوز [2] " (1983)، محطة نسافر عبرها إلى الريف الجزائري وما تعيشه الذات من نكسات، وتقلبات على كل الأصعدة.

يقول رشيد بن مالك بخصوص دلالات العنوان :"من غير العادي أن نسخر اسم نبات لعنوان "نوار اللوز" إذا لم نفكر مسبقا بأن هذا الاسم محملا برسالة إلى قارئ. ذلك اختيار اسم نبات كعنوان لرواية ليس مجانا [3]." حيث تبدأ عملية تواصل الكاتب مع القارئ من خلال العلاقة الكائنة بين "العنوان والنص"، تمثل هذه الثنائية التي تمثل البداية التي تثير رغبة القارئ وتحريكه باتجاه فعل القراءة واكتشاف سر العنوان "نوار اللوز".

تقدم لنا الرواية "تحولا نوعيا في مسيرة الروائي" [4]، هذه التجربة التي تحولت إلى هاجس يعتلي عرش الكتابة لدى المبدع . بحكم أن الرواية: "نصا متمايزا في بنياته، وفي آفاقه، وفي أسسه التي يرتكن إليها فرضتها علاقات غير متكافئة مع ثقافة الآخر [5]". دون أن نغفل الجانب الآخر من إبداعاته والمتعلق بالتأسيس لعملية البحث عن "الأنا" من خلال تاريخه، والبحث عنه من خلال "الآخر". ومن أجل خلق ذات متحررة لها علاقات بتاريخها وحضارتها. مما يعطيها تمايزا في علاقتها مع هذا "الآخر"، المتقدم، المتنور مما

---

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 39.

[2] وسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983 .

[3] رشيد بن مالك : السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1 ، 2006 ، ص 73.

[4] بوشوشة بن جمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ضمن أعمال الملتقى الأدبي، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة والاتصال، مديرية الثقافة ، برج بوعريريج، الجزائر 2002، ص 239 .

5 وسيني الأعرج : مأزق الرواية العربية، أسئلة النشأة، أسئلة المثاقفة، مجلة المساءلة، الجزائر ص 67، 1993

يمنحها مكانا داخل العصر الذي تعيشه استهلاكا، وتحاول أن تعيشه كممارسة فكرية/ حضارية[1].

تتكون عتبة النص (العنوان) من "نوار اللوز" وهو العنوان الرئيسي وعنوان فرغي آخر أقل سمكا من العنوان الأساسي "تغريبة صالح بن عامر الزوفري". تتشكل علاقة ضمنية ودلالية بين العنوانين إذ نشعر منذ الوهلة الأولى أن هناك تآلف وانسجام في العلاقة أنها ذات طابع اجتماعي وحتى نفسي. التي ستخيم على الذات فتعطيها صورة وشكل يتماشى مع نظام الحدث في زمن معلوم وهو وقت تفتح نوار شجرة اللوز، الذي يحمل دلالة على بداية فصل الربيع كما هو معلوم عند الفلاح الذي يهتم بأرضه الزراعية. هذا الفصل الذي تتفتح فيه أزهار اللوز. إنه الزمن الذي يختاره الروائي لحدث قصته وشخوصها ومكانها. وأما كلمة تغريبة فتحمل دلالة اتجاه الذات نحو الغرب انطلاقا من مدينة "مسيردة" لتهريب السلع، ومقايضتها بأخرى، تؤدي كلمة تغريبة فعل الحركة والانتقال من مكان إلى آخر، دورا مهما في بناء الأمكنة وتعددها في النص. فتحمل الرواية بين ثناياها رسالة موجهة للذات المثقفة، بحيث يختار الروائي الشريحة التي سيكتب لها هذا النص. ويظهر ذلك من خلال أول جملة يفتتح بها نصه قائلا: "تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم [2]." وتعتمد الرواية في سرد أحداثها على العنصر التاريخي، والقصص الشعبي والمتمثل في "الجازية"، و"سيرة بني هلال" و"الأمير حسن بن سرحان" و"ذياب الزغبي". كلها شخصيات

---

[1] المرجع نفسه، ص 68 .
[2] وسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت 1983، ص 5.

مستوحاة من التراث الشعبي، التي تحمل رمزا ودلالة عميقة توحي بطبيعة الصراع الذي سيخيم على الذات، ذو طابع سياسي واجتماعي ونفسي، الذي يعكس تناقضات واقعها. تهتم بالذات وكيفية بناءها في النص ، يعتمد الروائي على مكوناتها وصفاتها الفردية والجماعية أيضا عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم. وتمثل التجربة الجديدة مع الروائي المغامرة في أفق الكتابة، وأشكال السرد ومستويات اللغة، قصد رسم هرم الذات في علاقتها بالواقع السياسي والاجتماعي.

وأما "ذاكرة الماء [1]" أو محنة الجنون العاري، فهي رواية ولدتها أزمة الكتابة التي عدت في الوقت الراهن جريمة الذات المثقفة، حيث تحمل "ذاكرة الماء" حالات اليأس، والخوف الذي خيم على الذات. إنها قصة تروي ذاكرة الكاتب، الذي أحب وطنه وتعلق به إلى حد الجنون. تألم لألمه وشاركه فاجعته. وتعتبر الرواية نفيا للذات، وللجسد، راسمة لنا مختلف حالات القمع والعنف وأشكال الإرهاب وتداعيات الحرب الأهلية المجنونة التي شهدتها الجزائر في التسعينيات. حيث أفقدت الذات إنسانيتها وحولتها إلى وحش فتاك.

فشكل العنوان العتبة السردية للنص "ذاكرة الماء "، فهل للماء ذاكرة؟ تجعل هذه البنية القارئ منذ البداية، أنه في وسط عالم كله تناقضات. فالذاكرة في معناها تمثل الوسيلة الفنية التي يستحضر بها الروائي الماضي والتاريخ والذكريات. ثم إن هذه الذاكرة المتخيلة تتصف بالسحرية، تشبه في فعلها وحركتها ونشاطها، دور الماء وفي بعث الحياة وإعادة لكل كائن الحياة. فجاز لنا إعادة بناء وتشكيل العنوان من "ذاكرة الماء"، إلى "ذاكرة

---

[1] وسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط 1 ،2001.

الحياة". ومن خلال العلاقة الضمنية التي نستنبطها من النص، تتجلى لنا العديد من صور تناقض الذات في المجتمع الجزائري. "هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلات، بدون أن تخسر الكتابة شرطها [1]." إن المعنى الدلالي لكلمة "الماء" في حركته وانسيابه يترك أثرا بارزا، كذلك "للذاكرة" آثارا تخلفها في الواقع والحدث والسلوك. وتحظى الذاكرة بمجموعة من التفرعات الدلالية في النص، فتتغير من مستوى إلى آخر.

فتتشكل ذاكرة الذات الفردية، وذاكرة الذات الجماعية، وذاكرة التاريخ. وتجسد الرواية تجربة الذات المبدعة، وفي شقها الثاني تعكس تجربة الذات الجماعية في عمق جرحها، الذي يشبه عمق التاريخ. كما أنها تروي مأساة الذات الجزائرية التي عايشت غزوات عديدة ومتعددة عبر التاريخ. فتختزن "ذاكرة الماء" إديولوجيا معينة والتي تدل في معناها: "البحث الدائم والمستمر عن القيم [2]." وإلى جانب ما ذكرنا، تتشكل تجربة الكاتب، وتنمو في ظلّ مجتمع عانى ويلات الحرب وأزمات ما بعد الاستقلال. فكانت نتائج هذه التجربة ميلاد "سيدة المقام"، و"مرايا الضرير"، و"شرفات بحر الشمال " وغيرها من النصوص المميزة مثل رواية "نوار اللوز" .التي تمثل تجربة جديدة، على المستوى اللغوي، والسردي، والضمني.

ويعتمد الروائي في "نوار اللوز " على عنصر التراث الشعبي، محاولا تبيان الصراع النفسي للذات ومعاناتها من تصدعات وانكسارات داخلية. تتأجج وتشتد معاناة الذات في

---

[1] المرجع نفسه، ص 7 .

[2] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر (د.ت)، ص 89.

تلك المعالم التي ترسمها لنا رواية : "سيدة المقام" لراقصة البالي التي تحول فرحتها ورشاقتها إلى مأساة بحيث تصاب برصاصة في الرأس ، وتلك الآلام من جراء الإصابة التي عكرت عليها صفو الحياة ، وأفقدتها صورتها الجميلة، ترسم لنا الرواية صورة الذات الرافضة للموت ومصارعته حبا في العيش والبقاء. تضاف الرواية إلى النصوص التي يحيل سردها ومضمونها إلى بدايات الأزمة في الجزائر، وهي المرجع الذي بنى عليه الروائي الحدث. تمثل "سيدة المقام" أول نص خاض في بدايات نشوب نار الفتنة بين أبناء الوطن الواحد سنة 1988. من بداية الحدث إلى نهايته، ويجسد النص رثاء للجزائر العاصمة وكأن الروائي أحس أنه مدين لهذا الوطن الجريح بشيء، فأبى أن يخلده من خلال عمل فني. حتى ولو كلفه ذلك حياته. إذن النص وليد الأزمة، خرج من رحم المعاناة. وتمثل الجزائر العاصمة الفضاء الروائي، الذي ترتبط به أماكن أخرى ثانوية تجسد علاقة حب بين السارد الأستاذ وراقصة البالي "مريم" التي تفقد حياتها في المستشفى جراء طلقة نارية. فلم يستطع الأستاذ تحمل هول الفاجعة فلم يجد سوى الانتحار، فيهوي بنفسه من أعالي الجسر. يوحي سرد الرواية بوصفه وبنياته على جو حزين ومناخ كله مأساة وأوجاع وآلام. يعكس وضع وحالة البلد التي صارت على مقربة من الاشتعال، مخلفة في الذات نوعا من الهذيان: "شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجينة[1]. يعكس هذا الحوار الداخلي ذات البطل التائهة يخيم عليها اللبس

[1] وسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 52.

والعجز عن فهم حقيقة ما يحدث. ترسم الرواية طبيعة الذات السوداوية، تحمل عباراتها دلالات عميقة عن المأساة. يتحول بموجبها فضاء المدينة إلى معاني قبيحة الفعل، والمنظر"قاتلة، خائنة، وحيدة، حزينة." ويتحول فيها يوم الجمعة المبارك، وعيد المسلمين، ليفقد معناه ودلالته وخاصيته، فيصبح يوما حزينا أسودا، يخيم عليه الصمت والسكون. لتفقد الذات بموجب هذا اليوم الحزين رشاقتها وحيويتها وجمالها. فالأزمة نفسها تطال الشوارع، والذات، والأحياء، والأيام:"حتى الشوارع كالعباد غيرت أصالتها وهويتها، ولبست غير حلتها، ضاعت ملامحها وسط الألبسة المستوردة من كل بقاع الدنيا، وأصبح شارع مدينة الجزائر العاصمة كأنه لم يعرف أبدا ألبسته الخاصة الفولار البربري، العباية الوهرانية، الملاية القسنطينية، الحايك التلمساني، الذي لا يظهر إلا سحر العيون، والقوفية، والبلغة، يا لطيف شارعنا الريح اللي تجي تديه." تطال الأزمة الذات والشوارع والمدينة، أفقدتها ألوانها الأصيلة وذاكرتها، فصارت باردة ومزيفة.

تشكل مريم رمزا للذات التي تحب الحياة، وتعيش من أجل الأمل. فتزداد مأساة السارد ويشتد حزنه لفقدانه مريم. فتبلغ مأساته حدا لا يطاق، ويصل القنوط واليأس ذروته، فلا يجد مخرجا من صدمته المفاجئة سوى الانتحار. تجسد لنا مأساة السارد وهو يعيش أحداثه المروعة طيلة فترات السرد، صورة الذات المثقفة التي أصبحت حياتها مهدده في كل حين وفي كل مكان. وموت مريم رمز المدينة، وموت المثقف، يشكلان معا وضع، ومحنة الذات التي لا تحسد عليه. و تمثل الرواية عنوانا للرفض وإصرارا على المقاومة والعزيمة القوية في بلوغ المراد والهدف الذي تحي من أجله الذات، والذي بفضله

تحقق وجودها وهويتها. إنّها صورة من صور الواقع التي ترسم معاناة الذات ، وصراعها الدائم والمستمر أمام التشدّد، والتعصب الديني الذي كاد أن يفتك بالمجتمع.

رواية تقتدي بفنيات النصوص المعاصرة الأخرى، التي تنتقي من الظواهر الاجتماعية والسياسية والدينية لتجعلها مواضيع لمتنها، تحاول التقرب من الذات، محاورتها وجس نبضها، بغية الوصول إلى جوهرها العميق، وإعادة رسمها وتشكيلها من جديد . تمثل الرواية نصا يبحث عن التحديث في الشكل والمضمون من جهة وبناء "الأنا" التي تتشبث بالحياة وتصارع الموت من أجل البقاء، لا تريد أن تعكر صفو حياتها تلك التأثيرات السياسيّة والإيديولوجية والاجتماعية وحتى التطرّف الديني. فتتموضع تجربة روائية فريدة من نوعها، أمكن لها أن توفّق بين أهمية الموضوع وجمالية الشكل. إنها تجربة الروائي "واسيني الأعرج"، الذي جسد الواقع الجزائري منذ الثمانينات في صور عديدة الأشكال، يتتبع فيها هزات الذات ، ومحنتها الاجتماعية والسياسية ، في قالب جمالي فجاءت أعماله تحمل جديدا في الأسلوب ، لغتة وشكلا . امتزج فيها الواقع بالخيال، والحلم بالأسطورة مثلت في مجملها طرائق وأدوات فنية، ساهمت في إبراز تفاعلات الذات بين قضايا ، وطنية وذاكرة التاريخ.

تشكل رواية "حارسة الظلال" منعرجا جديدا في تجربة الكاتب، حيث كان أول صدور لها باللغة الفرنسية، قبل أن تصدر باللغة العربية، ومن العنوان، يتضح لنا مدى صلة الذات بالأسطورة، تبدو متفتحة على الموروث الشعبي المحلي، كما تمثل الرواية رصدا لانكسارات الذات أيام المحنة، وواقعها الذات في زمن الأزمات، وعنف الأحداث التي

عاشتها الجزائر في التسعينات، كلها ساهمت في تشكيل الذات واكتساب صفاتها وأسمائها.

استطاعت رواية "صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض أن تدخل عالم الإبداع المعاصر، بتوظيفها تقنيات فنية للكتابة الجديدة، مبتعدة عن قيود الكتابة الكلاسيكية محاولا إخفاء شخصياته وراء الضمائر، فطمست معالمها وملامحها. حتى يضمن للقارئ المشاركة في إنتاج النص فيقول السارد:"وأنت تتبخترين عبر الزمان السحيق، بألف اسم وبألف وجه، بألف حركة، وألف تاريخ، وأنت حاضرة في كل ربوة، وأنت جاثمة في كل هضبة، وأنتم عنها تبحثون، وأصواتكم تتعالى تهز سقف السماء الرحاب. فتمثل "زينب"، و"الطاهر"، و"جاكلين"، و"سيكو". مثال الذات الضائعة التائهة. لا نسب، ولا أجداد لتطرح فكرة، وقضية تدور أحداث الرواية في زمن الثورة الجزائرية. ولعل طمس أسماء الشخصيات في النص غايته مقصودة، قد تكون رمزا يوحي إلى أن الثورة هي فكرة الجميع، يشترك فيها العام والخاص المتعلم والأمي.

تقذف بنا الروائية ، أحلام مستغانمي في عالم تجريبي جديد، من حيث الشكل، والمضمون تظهر الذات في صورة مشكلة تشكيلا جديدا وبألوان مغايرة، وطبائع وصفات أخرى متنوعة. تميزت إبداعاتها برسم معالم واقع الذات اليوم، بذاكرة الأمس، تهدي من خلالها صورة تذكارية متخيلة إلى جيل جديد، لم يعد يراها أو يعرف عنها شيئا. تمثل في مجملها جهدا مقدما من امرأة شاعرة، في شكل عمل روائي ، يحمل عنوان: "ذاكرة الجسد"، يطل علينا من لبنان ، حيث يصنع النص رد فعل استثنائي للذات ، تجسده علاقة

ثلاثية الأبعاد، (امرأة ورسام وشاعر). إن الجديد مع أحلام مستغانمي [1]، كونها أول كاتبة جزائرية تخوض المغامرة باللغة العربية، وهي دون شك مغامرة محفوفة بالمخاطر ، والمجازفة. ربما السبب هو عشق "أحلام" اللغة العربية، وارتباطها الوثيق بها، وإحساسها العميق بالانتماء والهوية.

وما يثير الانتباه أن طبعتها الثانية لرواية: "لذاكرة الجسد " من تقديم الشاعر، المرحوم "نزار قباني"، وبعد سنوات تضرب لنا الروائية موعدا مع فوضى الحواس سنة 1998م، والتي أقرت صاحبته، أنّه الجزء الأول من مشروع ثلاثية.

وربما أخلص ما نتوصل إليه من خلال، العملين الأدبيين هو ما قاله الشاعر نزار قباني عن ذاكرة الجسد: "روايتها دوختني وأنا نادرا ما أدوخ ، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون ، ومتوتر واقتحامي ومتوحش وإنساني وشهواني ... وخارج عن القانون مثلي ، ولو أن أحدا طلب منّي أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر ، لما ترددت لحظة واحدة ... هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها تكتبني دون أن تدري ، لقد كانت مثلي متهجّمة على الورقة البيضاء، بجمالية مكتوبة على كل البحور ، بحر الحب وبحر الجنس ، وبحر

[1] من مواليد 1953، عرفت في 1976 بنظم الشعر ، بعد تخرجها سافرت إلى باريس سنة 1980 نالت شهادة الدكتوراه في العلوم الاجتماعية من جامعة السوربون . من بين كتاباتها "ذاكرة الجسد"، صادرة عن دار الآداب بيروت 1993. "فوضى الحواس" ، صادرة عن دار الآداب بيروت 1997 و"عابر سرير"، منشورات لأحلام مستغانمي بيروت 2003 فازت روايتها "ذاكرة الجسد " بجائزة نجيب محفوظ عام 1998 ، وترجمت إلى الانجليزية سنة 2000 .

الإيديولوجيات، و بحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومر تزقيها وأبطالها وقاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها.

تمثل كتابات الروائية نموذجا فريدا من نوعه في عالم الكتابة النسائية اعتنت باللغة عناية بالغة التي أقامت معها علاقة حب وعشق إلى الأبد، حررت اللغة من قيد الرجل وحررت ذات المرأة من كل القيود.

د – الذات والهوية:

تزخر رواية "ذاكرة الجسد" ، و"فوضى الحواس " بلغة جريئة متمردة تسحر القارئ بجمالها، تصور لنا ذاكرة الوطن وارتباط الذات بالأرض، ومن حقها أن تحلم وتحب. إنها صورة ترسم معالم ه ذه الذات الحقيقية، الرافضة للذل، والخضوع، تواقة للحرية، مفعمة بالحركة والحيوية، والنشاط . ذات تسعى من أجل ترجمة وتجسيد أحلامها على أرض الواقع.

تحمل هموم وهواجس الذات، حيث يتمظهر لنا "الأنا" في تلك العلاقة الكائنة بين "خالد"، و"حياة". ف"خالد": هو مثال الذات تحمل ذاكرة الماضي، صاحب التضحيات الصادقة في سبيل الوطن كما هي مثال الذات أتعبتها المعانات على جميع الأصعدة السياسية، والاجتماعية والنفسية، وحتى التاريخية. فهي مثال للذات المتمردة على الوضع المتردي، بالرغم من ثرائها إلا أنها كانت تحس نوعا من الغربة والاغتراب. تحمل الرواية مجموعة من التناقضات بداخلها ، حركت عالم الشخصيات (الماضي، والحاضر) ، (الأنا

والوطن). تاريخ متغير حول هذه التناقضات شكل الذات ، فبدت تحمل بداخلها عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة ، وعالم الواقع التاريخي المتغير [1]. وتتجلى لنا الذات في عدة صور مختلفة ومتناقضة ، تارة (العاشقة الخجولة)، وتارة أخرى، (المحبة المتوارية)، و (المتيمة، الخائفة) . فهي مثال الذات المناضلة، قدمت في سبيل حبها للوطن، أطرافا من جسدها، لكنها في الوقت نفسه ، هي مظهر من مظاهر الخجل التي يخيم عليها، فيمنعها من طلب حقوقها [2]. ولم يكن " خالد" سوى الوجه الآخر للذات، المتيمة الخائفة دوما من ردة فعل المستقبل ، بل أكثر من ذلك، تخشى من استفاقة ذاكرة التاريخ. تجسد لنا الرواية صورة إحساس الذات بالضياع، وفقدان الانتماء . فتتخذ في سبيل تحقيق هويتها وتعويض النقص الذي يقتل أناها، من جراء فقدان الأم، الإحساس باليتم، دفع بها للبحث عن البديل التعويضي ، فسمحت للوطن أن يتبناها كأب صالح ومدافعا عن حبه، وقداسته حدوده وشرفه. وتمثل علاقة "خالد" بـــ "حياة" الأمل، والحياة. يعيش خالد من أجله، ربما وجد فيها شبه حنان وعطف أمه الميتة، أو ربما تنسيه عقدة العطب والتشوه الذي أصابه أثناء حرب التحرير، أين فقد ذراعه في إحدى المعارك. فكل هذه العوامل أسهمت في رسم معالم الذات، مشوهة، معطوبة، مبتورة الطفولة، فاقدة لأحلامها. فمثلت الرواية، معاناة الذات من الكبت تترسم، وتتزاحم بداخلها مجموعة كبيرة من الرغبات، أحست بنقص ما داخلها ، لابد من تعوضيه . وكانت للذراع التي افتقدها "خالد" سببا مباشرا في ذلك، فبطلب من الطبيب اليوغسلافي ، كابوتسكي أصبحت تميل

[1] أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت 1997.
[2] المرجع نفسه، ص 32.

إلى الرسم ، وتعشقه، بوصفه نوعا من التنفيس عن كرب وهموم الذات الداخلية، وباعتبارها وسيلة لتعويض النقص، والتعبير عن نفسها ، لتعيش حالتان مختلفتان متناقضتان. فبعدما كانت تحمل بذراعيها السلاح وتدافع عن الوطن، ها هي اليوم تحمل بدلا من الرشاش، ريشة للرسم، وتستبدل اللون الوحيد للدم بألوان عديدة ومختلفة. لتتحول بذلك الذات من صاحبة الهدف المرسوم في الماضي ، إلى رسامة لهدف مجهول في زمن المستقبل. إنه مشروع تقدمه الذات عن نفسها. ويجسد "خالد" في الرواية "الذات الفاعلة" تعيش في وسط خيالي مرتبطة بمجموعة أفراد في علاقتها الاجتماعية، وهي أساس وجودها في النص، تمثل "الذات الفاعل الرئيس". وقدمت الرواية تفسيرا للذات، عرض لما يحدث إليها في الماضي والحاضر. يرمز خالد، إلى همزة وصل بين النص الحاضر والغائب. ويرمز عموما، إلى نموذج الذات الخالدة، وبقاءها على الدوام فهو مثل الجبال والحجارة، والصخور يطول بقاءها بعد عمر طويل. فتتجلى لنا العلاقة تاريخية بين الاسم والمسمى، المتمثل في ماضيها الثوري وعلاقة بالتاريخ العربي القديم . فهذا الاسم ليس بريئا أو اعتباطيا، فاختياره مقصودا، يلقي بظلاله التاريخية ، الأصيلة المتجذرة في عمق الثقافة العربية الإسلامية، يرمز إلى شخصية خالد بن سعيد بن العاص (ت 635 هـ)، من أوائل الصحابة الذين اعتنقوا الإسلام. وخالد بن الوليد (ت 641 هـ) من قادة المسلمين في فتح مكة. وخالد بن زيد بن معاوية الأموي (ت 704هـ).

إنه الحنين إلى الذات التاريخية التي رسمت معالم الحضارة الإسلامية، بالإنجازات ومواقف وشجاعة، ليظهر لنا خالد في النص يشبه الذات التاريخية الخالدة، شاركت في

حرب التحرير الجزائرية، معروفة بنزاهتهما . وتبقى "ذاكرة الجسد" الراغبة في ترسيخ الخلود للذات، واستمرارها. وأن تفتح كل سبل الحياة لها من أجل أن تعيش زمنا ووقتا آخر. إنها الذات الحاضرة التي تمتلك خاصية الامتداد في المستقبل. وتمثل "**حياة**" في الرواية انتفاضة الذات متمسكة بالعيش تصارع الموت،هي ضد الموت،إنها ذات تمتلك قوى الحس والإدراك والحركة والنماء والتكاثر. ومجسد لنا ملامح الذات الحالمة، أخذتها متعة البحث عن اللذة في شخص خالد فكانت أحلامها صورة لاسمها . فتريد أن تعكس أحلام "حياة" وهلوستها رغبة مكبوتة لا مدركة ، تريد أن تصبح مدركة، فشكل خالد بالمقابل، المنبه الخارجي الذي أثار غرائزها، وجعلها تطفوا على السطح . تكتسب الذات في نهاية الرواية نشاطها الوجودي ، وهويتها وحضورها عندما تتحول إلى ذات تكتسب الصلاحيات، في ممارسة فعل الرسم والكتاب، والحب والسلطة...) بحرية مطلقة لتتحول إلى ذات لا متناهية. تحمل كتابات أحلام مستغانمي في جوهرها دلالات ، ورموز تشير إلى مدى تمسك الذات الجزائرية بمبدئها، والتضحية من أجل بلوغه، وتجسيده على أرض الواقع. كل ذلك من خلال لغة وحوار في قالب يكتنفه القلق والاضطراب. يعكس هاجس الذات دوما التي تبحث عن مستقر لها في هذا الوجود.

يكتب محمد مفلاح نصوصا واقعية يكتنفها عنصر التشويق وسرد الأحداث بلغة واضحة المعالم تحيل إلى أوضاع الجزائري الاجتماعية والسياسيّة والثقافية. عناصر شكلت التيمات الجوهرية لنصوص الروائي، تجسد لنا صراع الذات الداخلي الذي يعكر صفو حياتها، يؤثر ه ذا الشعور والإحساس على سلوكات الذات المضطربة، والقلقة يطغى

عليها الغموض، والضبابية. ترتفع حدة ه ذا الشعور الغير عادي ويبدو في روايتي : "الكافيق والوشام" و"الوساوس الغريبة"، ممثلا في ثنائية (العشق والجرم) ، واضحة المعالم يضفي عليها طابع الألغاز وعنصر الإثارة. التي تتحكم في سير وتتطور الأحداث، وتحولات ملامح، وصفات الذات من مقام إلى آخر، ومن حدث إلى آخر. كل هذه المميزات جعلت من الروائي محمد مفلاح التميز، والتفرد في مجال الكتابة. حيث تتجلى لنا رؤيته، وخبرته في الحياة التي ترجمتها لنا أعماله . حيث كانت الطريق لاعتلا ئه مصاف الأدب الواقعي التشويقي.

يبدأ "الحبيب السايح" تجربة الكتابة برواية "زمن النمرود" 1985م جاءت بعد مغامرة في كتابة القصة القصيرة، خيم عليها طابع الواقعية بأسلوب جريء، فتطابقت أحداثها وشخصياتها مع الواقع اليومي للذات وصراعها النفسي والدائم من أجل تحقيق غايتها. ظهرت الذات في تجربة جديدة فاقدة لأوصافها وملامحها في رواية "ذاك الحنين"، يبدو لنا النص أنه يحمل شوقا وحنينا إلى مدينة أدرار التي دخلها الكاتب أول مرة في سنة 1994م، فوجد فيها المكان الآمن، وتعلق بها أيما تعلق. يتأكّد مع هذا النوع من النصوص المميزة والتي تهتم بالقالب اللغوي، الذي يبدعه الحبيب السايح، التي يختفي فيها التعامل الكلاسيكي مع الذات، فتتحول إلى بعد فكري، اجتماعي تحمل وعيا إديولوجيا وموقفا واضحا وجريء تجاه القضايا الحساسة التي تتعلق بمصير الذات. لقد سعت مثل هذه النصوص إلى تفجير وزعزعة العالم ليعاد بناؤه من جديد. نص يحن فيه الروائي إلى بناء السوي للذات سوية. يتخذ الروائي من لغة الحلم عنصرا فعالا ، في إعادة تشكيل وتركيب

مشروع الذات. مثلما يتجلى ذلك من خلال روايته" تماسخت دم النسيان" يشكل العنوان البداية لخطاب الرواية. فهو الملفوظ الذي سبق الحكي، يتكون من بنيتان: الأولى تمثل المكان، والثانية مكتوبة بخط أقل سمك من البنية الأولى، تعتبر فرعية. تتكون من كلمة "دم" و"نسيان"، بنيتان لهما علاقة بالإنسان لاتصافه بالنسيان. على اعتبار الدم من السوائل المهمة في جسمه. فهي صنوانه. والنسيان مقرونة به أيضا. وإذا ما حاولنا تفكيك العنوان وإعادة تركيبه إلى عنوان آخر جديد فيصبح "المكان والإنسان".

تطرح الرواية أزمة من أزمات الذات، يرتبط فيها المكان بالوطن الجزائر. ويمثل "دم النسيان"، وجع الذات وألمها العميق. يسافر الراوي في عالم النص إلى أماكن مختلفة: "وجدة، الرباط، تونس". بحثا عن مكان بديل، يجد فيه الحماية والأمان. ترمز عملية البحث والحركة الدائمة والمستمرة إلى معاناة الذات ومأساتها بعدما تنكر لها المكان والزمان، وأصبحت مطاردة، ودمها مباح. فتختزل الرواية بؤس الذات الفردية والجماعية، يحاصرها الخوف والقلق من كل صوب وناحية، مما جعلها تعيش حالة من الكوابيس والهذيانات.

تمثل الرواية في الزاوية المقابلة محاولة تصور لشكل وصورة الذات الحقيقية في الوجود بعيدة عن مستنقع الخوف والقلق. لتبدو في أبهى هيئة لها.

يعكس أيضا نص "ذاك الحنين" للحبيب السايح، رغبة كبيرة في التميز والتفرد في بنيته السردية ولغته. التي كونت لنفسها جمالية خاصة. أي حنين هذا الذي يجعل القارئ يتأمل النص؟ هل هو حنين الماضي؟ يبدو أن الروائي يسعى إلى الكتابة عن الذات الواعية

المثقفة. يتضح ذلك من خلال اللغة المستخدمة في النص. التي تحمل القارئ على التأمل، والتدبر في كل جملة يقولها السارد. تتجلى لنا مجموعة من الأسماء غير واضحة المعالم والصفات. "فعلجية"، و"لا لا جبارة"، و"سعدية"، و"يسمينة" لا تعدو أن تكون مجرد أشياء تتحرك وتساهم في خدمة خط السرد . لتتخذ الذات في روايات "الحبيب السايح" صفة التشيؤ وأصبحت كما يعبر عنها السارد في قوله: "أنا ذاكرة الشجر والحجر". فغدت الذات في النص تحمل أسماء وألقابا: "هكذا كان جيمو القط كائنا حيا يقوم بدور سردي داخل هذا النص كائنا حيا، ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخصية دون أن يكون [1]." إن ما نجده في الرواية هو تقاطعات لمفاهيم الذات تجسدها أفعال وسلوكات ومواقف: "يقوم بو حباكة معلنا عن وجود سلبي مقهور، فالذات لا تحمل اسما في النص وإنما صفة. فهي موجودة، وغير موجودة في آن واحد، تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء، أوصفات تلخص هويتها [2]." ويطرح النص مسألة هوية الذات، وهل سيكون وجودها في يوم من الأيام ذا منفعة وشأن؟ وهل سنقرأ في يوم نصا "للسايح الحبيب " نجد في الذات قد عادت إلى طبيعتها؟ هو سؤال ننتظر لغة وسرد الروائي تجيبان عنه. وستظل كتابات الروائي "الحبيب السايح" كلها تمثل حلما يسعى وراء بناء الذات وتصورها ، والتي طالما شكلت هذه الظاهرة، هاجسا يدفع بالروائي نحو التخيل والإبداع.

ويعتبر رشيد بوجدرة، واحدًا من الكتاب الذين ساهموا في تطوير الرواية الجزائرية ، المكتوبة بالفرنسية و أيضا المكتوبة باللغة العربية . شخصية ازدواجيّ اللّغة تجيد التحدّث

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 126 .

[2] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص 160.

بلغة المستعمر، ساهم في بناء وتشكيل الإبداع باللّغة العربية. فيكتسح الساحة الأدبية بعدها بمجموعة من المقالات، والنصوص الروائية منها: "الحلزون العنيد" 1969، رواية مكتوبة بالفرنسية، لاقت صدى كبير في مجال الإبداع والنقد الروائي، وهذا راجع إلى أنها طرحت أحدى التيمات الحساسة التي طالما نادى بها الروائيون، والمتمثلة في أزمة ومأساة الذات، ومعاناتها من ظاهرة البيروقراطية، في المجتمع الجزائري . شكلت نافدة يطل عبرها القارئ، ويتأمل من خلالها في جزءً من حياته اليوميّة. فغدت الرواية كأنها قطعة منه تعبر عن همومه وتطمح إلى تحقيق آماله.

وبعد هذه التجربة الفريدة من نوعها والتي تمكن فيها رشيد بوجدرة أن يتميز بكتابته بلغة "فلوبير"، و"موليير"، يعقد العزم في سنة 1982م بالتحول إلى تجربة جديدة ليركب بذلك السفينة ويبحر في محيط الكتابة والإبداع باللغة العربية ويبدأ مشواره باللغة العربية الفصحى سنة 1982م.

يصدر بوجدرة روايته "التفكك" 1982م، التي تتسم بالروح الملحمية. يحمل النص في جوهره هدفا أساسيا متمثلا في، دعوة الذات الجزائرية إلى تخفيف الفعل البطولي النموذجي بخصوصيته وشموليته، بدلالته التاريخية والحافزة [1]. تزخر الروايات بمواضيع أخرى حددتها الشخصيات بسلوكاتهم مثل ، "الطاهر ألغمري" و"سالمة" ، التي تعشق "سيد أحمد" فلكل شخصية نزوتها، طابعها، معتقدها ومفهومها الخاص للحياة.

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1994، ص 94.

أخذت الرواية على عاتقها مهمة بناء الذات بحيث لكل شخصية في النص مطالبة بالنضال، والتضحية من أجل تحقيق وجودية ذاتها ، من خلال الممارسة الفعلية لما تتطلبه رؤية كل واحد فيهم. فيخوض الروائي، "رشيد بوجدرة" تجربة جديدة باللغة العربية، بأول مولود له "التفكك[1]" جوهرها، (الذات، والتاريخ)، (الثورة والاستقلال) يحاور من خلالها المبدع الذات المرجعية التاريخية، حيث يمثل "الطاهر الغمري"، الذات المحافظة، على اسمها، حازمة في انتقادها للتاريخ، وللاشتراكيين وعلاقتهم بالمجتمع، وبالثورة، واستخدامها كل الوسائل ، والسبل من أجل تلبية رغباتها ونزواتها التي تتناقض مع الأعراف، والعادات والتقاليد ... وتتجلى لنا صفات "الذات" في رواية "التفكك" حازمة، منتقدة، تبحث عن وجوديتها، وحريتها من خلال التأكيد على الفعل. فتطرح الرواية طبيعة صراع الذات مع الوضع السياسي والعسكري الراهن، وموقفها من حالة البلاد بعد الاستقلال. يتجلى ذلك كله من خلال سلوكات "الطاهر الغمري" و"سالمة"، وسيد أحمد، و"بودربالة" وغيرها من شخوص الرواية.

وتمثل الرواية صورة واضحة لما وصل إليه وعي الذات القومي والوطني في تحليلها للوضع الراهن الذي آلت إليه البلاد. مما يجعل من هذه الذات نموذجية بإدراكها العميق لتناقضات الواقع وإيمانها العميق بالتضحية. فتسلط الرواية الضوء على الذات البطولية والنموذجية المدافعة عن الوطن، حتى ولو كلفها ذلك الاستشهاد في سبيل ذلك. إنها أفكار

[1] رشيد بوجدرة: التفكك ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 1982.

مثالية تؤمن بها "سالمة" و"الطاهر الغمري". وكيف استطاعا تجاوز المحن والصعاب وتحقيق النجاح في مسعاهما بفضل روح الذات المتمردة على الوضع.

يطرح الانتاج الروائي "لرشيد بوجدرة" موقف الذات من قضايا جوهرية تمثل مستقبله في الحياة ومصيره. تميزت "التفكك"، و"ليليات امرأة آرق"، و"معركة الزقاق"، و"فوضى الأشياء" بالبنية اللغوية والسردية تضع القارئ في متاهات لا يحكمها قانون ولا نظام. يعتمد فيها على تقنية توالد الأحداث والنصوص معلنا انتقاداته للوضع الراهن للذات.

تمثل "التفكك" صورة لحالة الذات، في الجزائر وما آلت إليه قبل وبعد الاحتلال. مجسدة لنا أشكال نضال الذات، وإيمانها العميق بقضية التحرر، تعد الرواية صورة لمعالم رفض الذات، وتمردها على الضغوطات الاجتماعية ، ضاربة بعرض الحائط كل أنواع القيود، وتصدر كل تلك السلوكات، عن قناعتها وإيمانها بحرية الفعل ، وحرية الجسد، وحرية الذات . لتمتد هذه التضحية إلى أبعد الحدود ، عندما تدفع "سالمة " حياتها مقابل الحرية والاستقلال.

فالرواية باختصار، هي تجسيد لبحث الذات عن كمالها الفكري والجسدي. وتتجلى لنا هذه الأفكار، والمبادئ التي تؤمن بها الذات، في نصوصه التالية: "ليليات إمرأة آرق 1985م"، و"معركة الزقاق" 1986م و"ضربة جزاء" التي جاءت تحمل هاجس بحث الذات عن هويتها، وصراعها النفسي الدائم. حياة مليئة بالخطر، يتربص بها في كل لحظة وفي كل مكان، فكانت من بين النصوص التي لاقت نجاحا على مستوى النقاد والقراء لأنها لامست جوهر معاناتها.

وأما رواية "فوضى الأشياء"، التي صدرت بعد الثمانينات، عبرت عن الفوضى السائدة في المجتمع والتي طغت على الذات، و مست كل الميادين وأصبحت تهدد استقرار ها وحريتها.

لم تكن السياسة غائبة في كتابات الروائي، بل كانت حاضرة بقوة، تضمنت نقد الوضع الحالي للبلاد بكل جرأة. يعتبر من الذين كتبوا في الثالوث المقدس (الدين، السياسة والجنس)، لا يعترف في الكتابة بالخطوط الحمراء ، ولا التوقف عند الطابوهات فكان كلما حاضر، أو أشرف على تجمعات ثقافية، إلا أحدث ضجيجا لا يشق له غبارا، فتنهال عليه الهجمات من كل صوب وناحية.

هــ- الذات المتمردة:

يدخل الروائي "أمين الزاوي " تجربته في مجال الكتابة المعاصرة بمجموعة من العناوين بدءا "بالسماء الثامنة"، و"صهيل الجسد"، و"الساق والخلخال"، و"الرعشة"، و"شارع إبليس " الذي أخذ عنوانها من أحد شوارع العاصمة "الرياض". تمثل صورة للذات والمجتمعات العربية بكل ما تحمله من هزات سياسية وأخلاقية وجمالية. ساهمت في سقوطها الحر. تأخذ الرواية في مركزها وهاجسها فكرة خيانة الذات في المجتمعات العربية بمختلف شرائحها. يتخذ النص تشعبات كثيرة في الأحداث وتداخلها. إذ تبدأ القصة بالنقطة الجوهرية، والحساسة المتمثلة في الخيانة. إذ يستولي القائد الخائن على زوجة مساعده بعد

أن يدبر له إغتيالا. وردا على هذه الخيانة يمارس "جرو الجبل" هكذا يدعوه القائد واسمه الحقيقي إسحاق وهو ابن الضحية. يمارس مقاومة ضد هذا الخائن الذي صادر أمه. وبالانتقام منه يقيم علاقة مع الزوجة الثالثة للقائد، وهي فتاة مراهقة يتزوجها على الأمل في الإنجاب منها أطفالا. يتحصل إسحاق على شهادة الباكلوريا، فيسافر إلى دمشق لتعلم اللغة العربية. ولكنه يجد نفسه في دوامة عندما يستقر بفندق شعبي تقطنه مغاربيات منحرفات. يقيم علاقة بينه وبينهن . ويتعلم مهنة صراف حيث أنسته هذه المهنة دراسته في الجامعة. التي كانت دائما تحت وطأة المظاهرات. نال ثقة الجميع فأصبح مسؤولا على خزينة البنات المغاربيات، ومعلمه الصراف .فيتعرض الفندق إلى تفتيش من طرف المخابرات السورية. بسبب تفشي ظاهرة تعاطي المخدرات. يقرر إسحاق السفر إلى بيروت، ليعيش فيها تجربة جديدة مغايرة مثل العمل في بيت الجثث، والدخول في باب التجارة بالأعضاء البشرية.

يقوم النص على السرد الذي يبحث في الجانب النفسي، والاجتماعي للذات وحالاتها المضطربة، من جراء الخيانة والغدر الذي يحيطان بها. تجسد "شارع إبليس " مرآة تكشف النقاط السوداء للذات ووجهها الآخر المخيف. ولقد تعدّدت وتنوعت تجارب الروائيين، ممّا جعل نصوصهم تأتي م ختفلة في طريقة طرح ومعالجة الموضوع . فكان لكل مبدع أسلوبه، وفنياته في سرد الأحداث . وإلى جانب الأسماء التي ذكرنا في مجال تجديد وتحديث شكل ومضمون الرواية الجزائرية المعاصرة ، التي ما لبثت أن تتطور وتتنوع باستمرار، بفضل إرادة ورغبة أصحابها وفي هذا الصدد ، وفي ظل التحولات التي طرأت

على النص الروائي الجزائري ، وتتأسس تجربة أخرى مع الروائي "جيلالي خلاص" ، بنصه "رائحة الكلب[1]"، سردا تنبعث منه رائحة التجديد إذ لا يتعلق الأمر بالحدث الرئيسي في القصة أو ما يُعرف بالعقدة والحل في النهاية دائما بذكريات الذات البطلة الطفولية وعلاقته مع الأسرة وأفراد المجتمع. فتبدأ القصة على وقع صوت الزلزال، يقف البطل من نومه مذعورا شاخصا بصره من شدة الصدمة والفوضى التي تعج بها العمارة، كان قد غادرها سكانها، حتى كلبه هرب إلى الشارع فوجد البطل نفسه وحيدا ليقع مغميا عليه من هول ما رأى وشدة ما سمع. تمثل"رائحة الكلب"، صورة لصدمة الذات، وما آلت إليه من سلبية في تصرفاتها وسلوكاتها، لا تجد أمام الأمر سوى محاولة الهروب، الذي يبقى الملاذ الوحيد للنجاة والخلاص. وتؤدي الأحلام والرجوع بالذاكرة إلى زمن ومكان الطفولة، دورها في خلق الوسيلة الباعثة للذات على النسيان. يبدأ ساعتها اللاشعور ، موطن تلك الرغبات في الاشتعال. فتبدو له "بهية" ماثلة أمامه بحسنها وبهائها. إنها لحظة من لحظات إحساس الذات بقيمتها في الحياة، والانتقال من زمن اللاستقرار، إلى واقع الشعور بفعل ودور الذات في ه ذا الوجود. لتستفيق الذات من حلمها القصير المدى، لتدرك في ه ذه اللحظة بالذات إنها كانت مجرد نزوة من نزوات الطفولة. وتمثل الرواية من رؤية أخرى، إحالة على مشاهد الثورة التحررية، وبطولات الثوار من أجل استرداد استقلالهم. ويتجسد لنا ذلك في ما صوره الروائي، عن واقعة استشهاد "حسيبة بن بوعلي" بحي القصبة. فإننا نجد أنفسنا أمام مشهد من مشاهد تحقيق الذات والنضال، من أجل إثبات وجودها حتى ولو كلفها ذلك حياتها. تموت ذات من أجل أن تحيى أخرى. إنه مظهر من

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر 1985.

مظاهر التحدي الذي يتجلى لنا عبر مراحل الرواية المتعلق بالذات الفردية وعلاقتها وتواصلها مع الذات الجماعية وصراعها السياسي من أجل تحقيق شرعيتها ، ووجودها وفكرها وما يمكن أن يحدث من تصادمات في سبيل ذلك. وليس بعيدا عن هذه الوجهة تأخذ رواية" حمائم الشفق [1]" يتشعب فيها السرد وتتعدد النصوص وتتداخل الأزمنة، معلنا عن تيهان الذات بدءا من طفولة القرية إلى زمن الحضارة المدنية: "الليلة شرعت في تحبير تلك الرواية التي طالما حدثتكم عنها، وقرأت لكم بعض فصولها الوهمية، أو رأيتموني أعيشها بكل شغف [2]". تتحدث الرواية عن مدينة أسطورية من نسج الخيال، لا نعرف لها اسما عجيبة وغرائبية في انجازاتها وبناءاتها، يفتح الرائي من خلالها أبواب السرد ليروي تاريخ المدينة جمع فيها بين العامية والفصحى والأجنبية مثلت في مجملها صورة الذات المتباينة في مستواها الثقافي. كذلك هي تجسيد لصورة الذات الفنانة ممثلة في شخص الفنان التشكيلي "الساهي" الذي تثير لوحاته الفنية غضب وسخط السلطة فتأمر بخطفه.

يؤكد الروائي "عز الدين جلاوجي " نفس المبدأ والاتجاه بنصه "الرماد الذي غسل الماء[3]"، مؤكدا على هوية الذات ورسم معالم الاختلاف المتمثلة في مقاومة المستعمر. تمثل الرواية عملا تجريبيا في الشكل والمضمون. تهدف إلى إعطاء صورة كاملة عن الذات في علاقتها بالمجتمع والواقع. فإذا نظرنا غلى العنوان وجدناه يتكون من أربع علامات لغوية:

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 الجزائر 1986 .
[2] المرجع نفسه، ص 119.
[3] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر 2005 .

الرماد/ الذي/ غسل/ الماء، هي أربع علامات لها دلالاتها الفاعلة في بنية العنوان.
يدفع العنوان القارئ أن يعيد النضر فيه ويتأمله ويتساءل كيف للرماد أن يغسل الماء؟ وكيف لشيء وسخ يغسل عنصر الحياة النظيف؟ وكيف لعنصر فاقد للحياة يغسل عنصر ممد للحياة؟ وفي قراءتنا البسيطة نفهم أن "الرماد رمز للموت"، و"الماء فهو رمز للحياة ". تمثل هذه الفكرة ثنائية "الموت والحياة". وبالتالي يصبح العنوان"الموت الذي يأخذ الحياة".

تتميز الرواية طابعا بوليسيا يتيه فيه القارئ وسط وضع من التخمينات والقراءات، ويخيم عليه القلق والغموض بحثا عن الحقيقة. حقيقة الجثة الممددة في الغابة: "أهو فعلا إنسان مقتول، أم حيوان دهسته سيارة أثناء العبور، أم كيس لا معنى له." يتطور السرد باتجاه الحيرة الغرابة حينما نسمع أصوات تتعالى معبرة عن قدوم الميت: "مقتول يرجع إلى الحياة...مقتول يرجع إلى الحياة، أعوذ بالله ستقوم القيامة [1]." تتحول قضية الجثة إلى هاجس مخيف ومروع يخيم على سلوكات وتصرفات الذات. تبدو لنا الذات تائهة في عوالم النص، وهي تبحث عن حقيقة أمر القاتل؟ وحقيقة الجثة؟ ولعل اكبر محنة تعانيها الذات في النص هي محنة "كريم السامعي" الذي ظل طيلة زمن القصة في صراع مع شكه وريبه، في اللحظة التي وجد فيها جثة القتيل في ليلة ممطرة ومظلمة. وتزداد محنته تأزما وتعقيدا عندما يدخل السجن في نهاية المطاف. بعدما أخبر الشرطة بمكان تواجد الجثة، إلا أن الشرطة لم تجدها في المكان المبلغ عنه.فأصبح ملزما بالحضور يوميا إلى مركز الشرطة. وعند نهاية التحقيق وجد نفسه المتهم الوحيد في القضية.فحاولت الرواية

[1] المرجع نفسه، ص 252 .

أن تستوحي شخوصها ومضامينها من الواقع الجزائري، مجسدة انكسارات الذات اجتماعيا وسياسيا، راسمة مظاهر الفساد كما أنها تعكس رؤية فنية تحلم بميلاد عهد العدالة والمساوات لمرحلة ما بعد الاستقلال. فرسمت لنا الرواية محنة الذات في الوجود أمتزجت بي الفرحة والحزن وبين اليأس والحب. ويبرز لنا من خلال القراءة المتواضعة لهذه النصوص الروائية، أن الخطاب الروائي الجزائري بمواضيع الثورة والطرحات النفسية والتصادمات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية تشكل قيمة أساسية أكثرها حضورًا وإشعاعًا في النص. فتبرز لنا في الأفق تجربة جديدة وانتفاضة في التجديد، وهواجس تطرحها كتابات ونصوص المبدعين.

لقد مهدت هذه الجهود لتكوين مدرسة قائمة بذاتها في مجال الكتابة الروائية التي تميزت بمجموعة من السيمات التالية:

6) الخصائص الفنية للرواية الجزائرية المعاصرة:

1 –الالتزام والاعتماد على الجودة في التعبير والمحافظة على اللغة فكانت من بين الاهتمامات الكبرى للروائيين حيث ركزوا على أسلوب الجيِّد والبحث الدّائم تماسك وحدات وبنيات التعبير دون السقوط في السجع والإطناب والمحافظة على لغة نقية وسليمة.

2 –الميل إلى الوضوح والابتعاد عن الغموض باعتماد أسلوب المباشرة وسهولة إيصال المعنى بحيث لا يجد القارئ صعوبة في الفهم.

3 –تعدد الشخصيات وتنوعها، فلم يعد هناك بطل واحد وحيد يجول كما يحلو له في منصة الأحداث، بل تكاثرت الشخصيات وتعددت واختلفت السلوكات والطباع وكثرت التعقيدات ممّا يثير عنصر التشويق ولذة القراءة.

4 –التركيز على الوصف: من بين التقنيات التي نراها مهمة وأساسية في الفكرة وإيضاحها كما أنها تدل على قدرة المبدعين في التصور والتخيل وشد القارئ إلى تتبع مجريات الأحداث.

5 –التقيد بوحدة الموضوع: بحيث نشعر وكأن الرواية تصب أحداثها في قالب واحد، تتضافر الشخصيات والأمكنة والأزمنة من أجل خدمة وتطور الحدث.

أمام هذه التحولات التي جعلت من الرواية الجزائرية تشق دربها نحو التفرد والتميز بفضل تلك الأسماء التي ذكرنا البعض منها ساهمت في تأسيس خطاب روائي جزائري يعبر عن الانتماء والهوية، حيث ظهرت بشكل ملفت للنظر بمواضيعها التي مثلت علامة ميزت الخطاب السردي الجزائري ونذكر ممن حملوا على عاتقهم عبء التجديد، إنه الروائي "الطاهر وطار" الذي له أثر بالغ، على القارئ الجزائري والمثقف العربي ، وغير العربي. أحدث التجديد في المجتمع الجزائري وذلك بما اتسمت به نصوصه الإبداعية من كشف للواقع وإزالة القناع عن الحقائق الغامضة والتناقضات والصراعات التي يحظى بها المجتمع الجزائري في خضم الأفكار والإيديولوجيات.

شد الروائي انتباه القارئ بصفة عامة بإبداعاته التي طالما توقظ فيه طرح السؤال والبحث عن الإجابة في النصوص السرديّة. هذه الاقتراحات والإشاعات كان لها الدور

الكبير في التأسيس للنص العربي وانتشاره إلى خارج الحدود الجزائرية والعربية والأوربية. وجب علينا قبل أن نخوض في أدب الروائي تقديم نبذة موجزة عن حياة المبدع النشط الذي لا يفارق القلم لترجمة أفكاره وتصوراته ورؤيته للعالم.

الفصل الثالث

جماليات الذات في روايات الطاهر وطار

جماليات الذات في روايات الطاهر وطار

من هو الطاهر وطار؟:

ولد الطاهر وطار في عام 1936 بقرية مداوروش بالأوراس، التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين التي فتحت أبوابها في، 1950 وكان من بين تلامذتها المتفوقين. فأرسله والده إلى قسنطينة للتفقه في علوم الدين والشريعة، إلى معهد عبد الحميد بن باديس سنة 1952. وانتبه إلى أن هناك ثقافة أخرى موازية للفقه وعلم الشريعة، تتمثل في الآداب. فقرأ لجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وزكي مبارك، وطه حسين، والرافعي، وحكايات ألف ليلة وليلة وقصص كليلة ودمنة. وسافر إلى تونس في 1954 للدراسة في جامع الزيتونة. وانظم في 1956 إلى جبهة التحرير الوطني وظل فيها إلى غاية 1984. وعمل في الإعلام التونسي، في صحيفة لواء البرلمان التونسي، والنداء التي شارك في تأسيسها. وعمل أيضا في يومية الصباح. وأسس في 1962 أسبوعية الأحرار بقسنطينة، أول أسبوعية مستقلة في الجزائر. وفي 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة. وفي 1973 أسبوعية الشعب الثقافي، والتي أوقفتها السلطات في 1974 ومجلة التبيين، والقصيدة في 1990. ليشغل بعد ذلك، منصب مدير عام للإذاعة الوطنية في 1991 – 1992. ثم أنشأ جمعية ثقافية "الجاحظية" منذ 1989، وله مجموعة من المؤلفات:

"دخان من قلبي" صدرت في تونس 1961 .

"الطعنات" صدرت بالجزائر سنة 1971.

"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" صدرت بالعراق 1974، الجزائر1984 و2005.

المسرحيات:

"على الضفة الأخرى" أواخر الخمسينات.

"الهارب": الجزائر 1971، و2005.

الروايات:

"اللاز" : الجزائر 1974.

"الزلزال": بيروت، 1974 الجزائر 1981 و2005.

"الحوات والقصر": الجزائر 1974 و2005.

"عرس بغل": بيروت، 1983، الجزائر 1981 و2005.

" العشق والموت في الزمن الحراشي": بيروت 1982 و1983.

"تجربة في العشق": الجزائر، 1989 و2005.

"رمانة": الجزائر، 1971، 1981 و2005.

"الشمعة والدهاليز": الجزائر، 1995.

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي": الجزائر 1999 و2005.

"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء": الجزائر 2005.

" قصيد في التذلل" نشرت حلقات في جريدة الشروق، الجزائر 2010.

توفي الطاهر وطار في شهر أوت 2010.

يمثل "الطاهر وطار " جزءا مهما من تاريخ الرواية الجزائرية، يحتل قيمة ثقافية ومكانة مرموقة تنم عن ذاكرة جماعية حاول أن يرسخها من خلال مشروعه الروائي، راهن من خلالها على بنية سردية لم تكن ظاهرة في تاريخ النص الروائي الجزائري أطلق العنان للجنس متجاوزا الخطوط الحمراء معلِنا بذلك عن ميلاد شكلٍ جديدٍ للكتابة. ويعتبر الروائي من أكبر المبدعين الجزائريين والعرب الذين عُرفوا بالتزامهم حيث كانت بداياته الأولى

في مجال القصة القصيرة التي فتحت أمامه الطريق ليخوض في مجال السردية الروائية في السبعينيات دون أن ينقطع عن الجنس الأول الذي ظل وفيا له. وتمثل روايات "الطاهر وطار" سجلا حافلاً بمشاهد الثورة الجزائرية لمن أراد أن يعرف حالة ووضعية الجزائر أثناء الثورة التحريرية الكبرى والصراعات التي كان يتخبط فيها الجزائري مثل: مصير المجتمع بعد الاستقلال "الزلزال " وصراع الإيديولوجيات وحروب أهلية. وقدمت "الشمعة والدهاليز" محاولة إصلاح ما أفسده المستعمر وقضية إثبات وتأكيد الذات وجودها وعلاقتها مع المجتمع. وطرحت كل من، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" مسألة ضياع الذات أمام غياب وفقدانها لكل القيم التي كانت تخلق لها نوعًا من التوازن واتزانا في علاقتها مع المجتمع ودخول الذات في تجربة الصوفية كمحاولة لتعويض النقص وتحقيق كمال الذات. لكن على الرغم من كثرة النصوص الروائية للطاهر وطار وقيمة مواضيعها إلاّ أنها لازالت تشكل حقولا بكرا لم يتفطن لها النقاد، ودارسو الرواية الجزائرية، إنها قضايا تستحق الوقوف عند عتبتها، وتدقيق التأمل فيها لِما تحمله من هواجس الأسئلة، التي تولد فينا الحوار والمساءلة بحثا عن الإجابة. عرفت الرواية الجزائرية تطورا، وتنوعا بعد الاستقلال على مستوى الشكل والمضمون، بفضل احتكاك الروائي الجزائري بتجارب غيره، واتصاله المباشر بالإبداعات العالمية العربية منها والأوربية، ففي الفترة الممتدة ما بين 1956 إلى غاية 1972، تعددت وتنوعت فيها الأساليب الفنية التي اهتمت بتصوير الذات، تصويرا متنوعا، بدلالات، وبرموز تعكس لنا جليا غنى وثراء تجربة الروائي المعاصر.

1) دلالة الذات:

أ- الذات والتحرر:

اهتمت رواية "اللاز " بتصوير عالم الذات الجزائرية إبان الاحتلال وظروفها المأساوية المتمثلة في التضحية من أجل الحرية والاستقلال، هذه الغاية المنشودة التي تجسدها شخصيات اختارها ورسم معالمها الروائي كل حسب ما تقتضيه طبيعة أحداث

الرواية وصراعها الدائم من أجل تحقيق هويتها وانتمائها والمتمثل في الحرية. فإن اقترابنا من روايات الطاهر وطار، يهدف إلى تحليل الذات في طريقة تشكلها، والوقوف على واقعها الجمالي، والسياسي والثقافي. وتقوم روايات الطاهر وطار على عملية بناء الذات من خلال إدراكها العميق ووعيها التام، بضرورة الثورة وتغيير الأوضاع. حاول فيها هيكلة الذات مستخدما أداة للتصوير والوصف، أين يكمن جمال الذات في وعيها السياسي ونضجها الإيديولوجي ورؤيتها التاريخية بمختلف أبعادها الدرامية.

ومثال على ذلك تعكس "**اللاز**" هذه الهموم والاهتمامات التي تجلت في تركيبة الذات التي حركت أحداث النص، "**اللاز**" هو انعكاس للذات في أنماط مختلفة من الدراما (الثورة، الحياة، المستقبل...) ممثلة مجموعة من الألوان رسمت شكل وواقع خريطة المجتمع المستقبلية، إنها تركيب لواقع الذات الاجتماعي والسياسي، وتشضياتها إلى طبقات متفاوتة الفرص والمستويات منذ أيام فترة الاستعمار.

وتشكل كل من شخصيات "اللاز"، و"قدورالربيعي"، و"حمو"، و"زيدان"، أهم الارتكازات التي أسست أحداث الرواية. فيقول الروائي في المقدمة: "بدأت التفكير في هذه القصة في شهر سبتمبر 1958، بعد الإعلان عن التشكيلة الأولى للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وشرعت في كتابتها، في شهر مايو من سنة 1965 بعد تراكم الخلافات والمشاكل في صفوف جبهة التحرير الوطني والشروع في وضع أسس للتنمية الاجتماعية والاقتصادية، وانتهى منها في سنة 1972." بهذا الاعتراف من الروائي نفسه يفهم من أنه قد رسم شكل الذات في خط تاريخي يمتد من (1958 إلى غاية 1972) يعكس عملية تطور وانعكاسات الذات اجتماعيا ونفسيا المتمثل في الصراع السياسي والطبقي الذي تمخض عن الثورة التحريرية. ويحدد الطاهر وطار، إطارا مكانيا للذات، تعيش في مساحة محتلة، تدور فيها الأحداث منذ 1830 إلى غاية 1962، وتعبر سنة 1958 عن صورة نموذجية وامتدادا لحس الذات الثوري، يمثل هذا التاريخ أمل الذات في تشكل أول حكومة جزائرية مؤقتة من شأنها رفع الغبن والهم عنها.

تمثل"اللاز"، رحلة تبحث فيها ومن خلالها الذات عن خلاصها من قيد المستعمر، ومن جهة أخرى ترسم خطا ثوريا اجتماعيا محضا للذات، إنها القلب النابض بالتاريخ الذي يتجسد في ذات "اللاز" تعيش في زمانها، ومكانها، وتمارس جل علاقتها الاجتماعية، والسياسية، والإيديولوجية. ويمثل "الذات" التي تستحوذ على مسافة شاسعة من التناقضات، عاكسة لواقع، وأحلام وتطلعات شعب محتل. ذات لقيطة في عين المستعمر، ولدت في جو درامي مأساوي: الجوع والفقر يقابله قمع وبطش المستعمر : "إن اللاز ليس لقيطا بالمفهوم الأخلاقي للكلمة، إنما ولد في ظروف غير شرعية لعبت فيها رابطة الدم دورا كبيرا[1]."

ويظهر اللقيط في الرواية كمثال تتجسد فيه بامتياز ملامح الذات، تتصف "بالكثافة السيكولوجية[2]"، على أن صفة "اللقيط" لا تحيل إلى مرجعية أخلاقية أو حكم معياري، وإنما ترمز إلى رسم الواقع الذي تعيشه الذات، وإحساسها بفقدان الهوية، وما يولده هذا الشعور من صراع نفسي داخلي، يخيم عليها الشعور بالذنب، يلاحقها في كل زمان ومكان. فتتحول الذات في زمن الاحتلال إلى أشكال متنوعة، وغير شرعية، وتحظى بطابع وصفة استثنائية. واقترب الروائي أكثر بالذات من ميدان القتال واستطاع أن يرسم صورة فوتوغرافية عن الذات المقاومة والمناضلة، وانطلاقا من منظور إشكالي أتاح للروائي الكشف عن وعي الذات القائم والثابت الذي لا يزعزعه شيء من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، وعن المعوقات التي تحيل دون تحقيق هذا الهدف وبين الهدف ونقيضه.

هي صورة لصراع الذات من أجل بناء مصيرها، فينشأ بذلك تحولا يطمح إلى، تحرير الذات من الاستعمار، ومن كل مظاهر السلب، والكسب، والقمع، ومن أجل ذلك ألفينا الكاتب يصرح قائلا: "إني لست مؤرخا، ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت

---

[1] حوار أجراه بقطاش مرزاق، مع الطاهر وطار، مجلة المجاهد، عدد1974/12/1 الجزائر، ص 746.

[2] حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009 ، ص 303 .

بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها ... إنني قاص، وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا"[1].

ب- الذات والأديولوجيا:

يتجلى البعد الإيديولوجي للذات من خلال مأساة الحرب التي تكون المنطلق السياسي للنص ذاته، وفي تصويره لصورة الحرب البشعة، تجده في الوقت ذاته ينتمي في النص حركية الذات وتطورها في مقاومتها وصراعاتها المكتملة في حرب العصابات، التي تعتمد فيها على العمليات المفاجئة، والسريعة . "جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات الأمتار من كوخ سي الفرحي، ثم قسمها إلى أربع فرق صغيرة، تتكون كل واحدة منها من سبعة جنود، الأولى تذهب إلى الناحية الشمالية، لتحطم المركز الكهربائي، وخزان الماء، والجسر رقم 17. والثانية تتولى تنفيذ حكم الذبح في الخونة العشرة في الدواوير بالناحية الوسطى، أما الثالثة فستقوم في الناحية الغربية بعملية قطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام على المسالك الجبلية وإحراق ضيعة المعمر شيخ بلدية القرية. وتبقى الفرقة الرابعة المتكونة من عشرين جنديا فإنه يقودها بنفسه لشن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري بمحطة القطار، حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود المرور دون أن يتفطن إليها العدو[2]."

لقد تمكن الروائي في "اللاز" من التعمق أكثر في الذات، ووضعها الحرج، المتفجر والغير المستقر والمتعدد الصراعات واكتشاف عمق تجربة الذات الثورية، والأثر الكبير الذي أحدثته في النفس، على أساس من أن الحرب قد دفعت بالذات إلى أقصى درجات إمكانياتها ومن ثم فقد أبرز الروائي أثر الثورة التحريرية في الذات من خلال شخصية

---

[1] الطاهر وطار: اللاز، ص (7، 8).
[2] الطاهر وطار، اللاز، ص 100.

اللاز، وما أحدثته من انقلاب جذري غيّر مسار النص والقصة، فهو لم يكد "اللاز" التخلص من عالم الصعلكة والتستر، حتى فجأة أحس بأنه إنسان آخر يجب أن يقوم بعمل عظيم، يشعره في ذاته بعظمتها وطهرها وتحرره من الإحساس الفظيع بأنه "لقيط" منبوذ من طرف المجتمع. إلى أن تتخلص الذات من كل دنس يطاردها ويعكر صفوها. وتنتهي المأساة، والمتاعب بمجرد أن ينخرط "اللاز" في صفوف الثورة، وأصبحت هذه الحقيقة، الخلاصة الوحيد التي طهرت ذات اللاز وجعلها تولد من جديد.

فشكل ظهور "زيدان"، والد "اللاّز" منعطفا آخر وحاسما يتمثل في إحساس الذات بكيانها، وانتمائها وهويتها. وبظهر الأب المجهول، بعد سنين هذا الظهور الذي يكسب الذات عامل انتسابها. ولو تتبعنا رواية "اللاز" لوجدنا أنها صورة لذوات الشعب الجزائري معبرة عن ضميرها الحي الذي يستمر حتى بعد انتهاء الثورة "إنك الآن أفضلنا جميعا يااللاّز، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة[1]." وتأخذ الرواية بعدها الرمزي ويتحد الجزء بالكل، وتستمر ذات "اللاز" مجسدة روح وإرادة شعب بأكمله في شموليته واتساعه :"فيك بذور كل هؤلاء يا اللاز... بذور كل الحياة ... كالبحر... لا أنك الشعب المنطلق، بكل المفاهيم[2]."

وتبرر الرواية جدلية العلاقة بين ذات اللاز، وذات الشعب الجزائري في سرعة إيمانه واحتضانه للقضية، ثم يبدأ رمز الذات الواحدة في الاتساع والشمولية، لتصل إلى مستوى التجريد، فيبدو لنا اللاز الذات المجسدة لروح الثورة، والتحدي الذي لا يعرف حدودا، مشكلة بذلك هاجس الثورة القابع في ذات الشعب الجزائري. ولم يكن "اللاز" مجرد شخصية عادية، حية في عالم الروائي المتميز وإنما هو رمز لعمق الذات، الجامعة لأغلبية الشعب الجزائري، من فقراء ومساكين، وأميين، المشحونين بروح المقاومة، روح الثورة والتمرد.

---

[1] الطاهر وطار: اللاز، ص 277.
[2] المصدر نفس، ص 248.

ويعد"اللاز" نافذة مفتوحة على انتماءات الذات السياسية والإيديولوجية، فكانت شخصية "زيدان" نموذجا لوضوح الرؤية والفكر الإيديولوجي وتضحية الذات من وراء العمل النضالي فزيدان الرجّل الشيوعي الجزائري، عضو اللجنة المركزية في الحزب، مثله كمثل أي شيوعي في البلاد لم يختلف عن الثورة، معروفون بمواقفهم الثورية وتضحياتهم معبرين عن مدى إيمان وارتباط الذات المناضلة والوطن وإيمناها العميق بالقضية، وهذا قوله الصريح الذي يعكس لنا ذاته الايجابية، "الذات النفعية" . "وإذا ما سئلت، هل انسلخت من حزبي، فسأجيب فورا بالنفي، وإذا ما طلب مني ذلك فسأظل أسأل عن الدوافع، لن أنسلخ، ولن أدفع الاشتراك، ولن أسع لتكوين خلايا جديدة، وسأظل أكافح من أجل الاستقلال الوطني، كما أنه بإمكان أي شيوعي مهما كانت جنسيته، أن يكون إلى جانب القضايا العادلة لمعذبي الأرض الجائعين والمقهورين[1]."

طرحت رواية "اللاز " الواقع الاجتماعي المتردي والمتأزم للذات، حيث عجزت البنى التحتية في رد التحدي نتيجة للهيمنة الاستعمارية فحصل نوع من التناقض بين الوعي والواقع، وعيّ الذات بالأزمة، مما أدى في النهاية إلى انفجار الوضع، وتزعزع كل شيء في الوجود، وأصيب المجتمع بنوع من التصدع في البنية التحتية.

وحاولت الرواية رسم منظر بانوراميا لحالة الذات بمختلف مشاكلها الاجتماعية التي هي انعكاسا لتداعيات ومخلفات المستعمر الأجنبي. وأمام هذا الوضع المتردي للذات اجتماعيا، وإحساسها بالنقص كان لزامنا على اللاز أن يبحث عن شيء يحقق به توازنه الذاتي، ويحس بذاته الإنسانة، ويرد إليها اعتبارها وهيبتها بين أفراد سكان القرية، فكانت الثورة تجسيدا وتحقيقا لأماله وأن تتطهر الذات من طبيعة الواقع الاستعماري اللقيط الذي تنتمي إليه ذاته جعلت من القوة والتحدي الوسيلة الناجعة ، لتأكيد الذات وجودها وهويتها، ومخلق ظاهرة الاغتراب قوة كبيرة بين "زيدان" وأفراد المجتمع، فهو مثال الذات التي عاشت مراحل مختلفة بعيدا عن الوطن، فتحولت إلى ذات غريبة الأفكار والمواقف، ثقافتها تتنوع بين الفرنسية ، والروسية مناقضة لثقافة الذات الأخرى، المجتمع

[1] المصدر نفسه، ص 105.

التي تختلف بين ثقافة الكتاب وعمل الأرض، ثم حمل السلاح . فانعدام الانسجام بين ذات "زيدان" وذوات طبقات الاجتماعية الأخرى أدى إلى نوع من الصرّاع والعداء "... مجتمع أشد تخلف من مجتمعات القرون الوسطى... مجتمع تطمسه البداوة، فقد سيطرت النظرة التشاؤمية على مجتمع رعوي ضارب في التأخر والانغلاق[1]."

ج- الذات المثقفة:

اهتمت الرواية بالجانب الثقافي، محاولة إعطاء صورة عن وضع الذات المثقفة في تلك الفترة من خلال صراعها الدائم مع المستعمر، من جهة وأفراد المجتمع من جهة أخرى لاختلاف الأفكار وتباين الآراء، وسنقف عند "زيدان" مثال الذات المثقفة في النص هدفه الوحيد إخراج المستعمر من البلاد لأن ذلك سيرفع الغبن والجهل والفقر عن المجتمع، وما يمكن أن الثورة قام بها العام والخاص المثقف والأمي الشيوعي والغير شيوعي، كانت الظل الذي تكتلت تحته كل أنواع الذوات، اختلفت الحساسيات لكن الهدف النبيل والأسمى جمعهم." لا فرق نقاتل جنبا إلى جنب، ونتحمل نفس المشاق ، ننظر إلى العدو نظرة واحدة[2]." وبفضل الأفكار السامية والنبيلة للذات المثقفة استطاعت أن تتجاوز حدود النص، وحدود البلد وأن تساهم في إيصال صوت الثورة الجزائرية إلى باقي بلدان العالم، كل ذلك مثله الطاهر وطار عندما يتحدث عن انخراط خمسة أجانب في صفوف ثورة التحرير، فهذه علامة ترمز إلى أن صوت الكفاح المسلح قد تعدى نطاقه المحلي، إلى النطاق العالمي.

ولقد ساهم الجانب الثقافي في جعل شخصية زيدان في النص ذات ارتكاز بالغ الأهمية، حيث ساعده ذلك على فهم الثورة على حقيقتها، الشيء الذي جعله يتبوأ مكانة عالية بين أصدقائه، وكان مثالا للذات النبيلة والمثقفة والمناضلة. قد يكون استخدام الروائي للذات الشعبية، يعكس حالة تأثر عفوي بها ، أو قد يكون أمرا مقصودا سعى إليه

---

1 المصدر نفسه، ص 109.

2 الطاهر وطار: اللاز، ص 106.

الروائي من خلال ثقافته الشعبية بدراسة أشكالها التعبيرية في صورها الفنية ولغتها ومضمونها، حيث انعكست علاماتها على النص الروائي.

لقد حاول "الطاهر وطار" استخدام العناصر التراثية إلى دلالات جديدة تعبر عن جوهر الفكرة، التي ينوي إيصالها إلى القارئ فمن خلال التراث الشعبي كشف عن التناقضات الموجودة بداخل الذات، وتضمنت الرواية العديدة من المأثورات الشعبية المستوحاة من بيئة الذات البسيطة ونبدأها من عنوان النص "اللاز " ومعناه، عبارة متداولة ومنتشرة الاستعمال في الأوساط الشعبية، يجد فيها القارئ ألفة عجيبة مع حامل هذا الاسم منذ بداية القصة... فهي شخصية تقع في أسفل ترتيب السلم الاجتماعي، ترفض الخضوع لقوانين المجتمع، ضاربة الأخلاق والعادات والتقاليد عرض الحائط، ذات ساخطة، متمردة على مجتمع تحكمه إيديولوجيات "اللقيط"، والأغرب من ذلك أنها ذات الأقرب إلى احتضان الثورة، والأكثر استعداد للانفجار، والاحتكاك بالذات المثقفة، والنضال إلى جنبها: "ما يبقى في الواد غير حجاره "، جملة تختزل وراءها تجربة واسعة في الحياة، متداولة في قاموس الأمثال الشعبية، اختارها الروائي لأن تكون بداية الرواية. ترمز إلى أصالة الراوي ومدى تمسكه بالثقافة الشعبية بكل ما تحمله من أمثال وحكم وقصص وأساطير، إرث ثقافي لا يمكن بحال من الأحوال تجاهله. وتتكرّر هذه الجملة مرات عديدة في النص. وكما أنها مثلت بداية الرواية، وشكلت أيضا خاتمتها.

كل ذلك يختزله قول"حمو": "الصح الصح ... لا يبقى في الواد غير الصح ... الصح هو الحق وهذه البلاد ليس فيها حق، لكن سيأتي اليوم لا يبقى فيه الواد إلاّ الحجارة، إلا الحق[1]." ويمثل هذا الشكل من الأمثال الشعبية مدى ارتباط الذات بثقافتها الأصيلة، الدالّة على بساطتها، وبداوتها وتعكس المستوى الفكري والثقافي الذي يجعلها تفسر وتعني الأشياء من حولها معتمدة على مثل هذه الأمثال ، وهكذا ثقافة شعبية. فعالجت الرواية أصعب فترات مرت بها الذات، وما عانته من تناقضات وتباين في الأفكار والمذهب

[1] الطاهر وطار: اللاز، ص 43.

والانتماءات السياسية والاديولوجية، مثلت إشكالية تحرر الذات من كل أنواع القيود، إنها إعادة لتركيب مستويات الذات، في خضم مرحلة الثورة التحررية، وبعدها.

وتجسد الرواية مصير الذات الانهزامية، والفاشلة في اختبار الاجتياز. إنها صورة لتحطم وانهيار هرم الذات، التي تتخبط بين عالم الفقر وبين عالم الرذيلة. لكن يبقى الأمل قائما مادام هناك أشباه اللاز الذين يمثلون صورة للذات الثائرة تبحث عن وسيلة الخلاص من الواقع المرير وتحسين مستواها الاجتماعي. فتبدو في قمة شبابها وعنفوانها، متمتعة بحق الأفضلية والتميز عندما تعيش لحظات الثورة. وفي اعتقادنا يمكن أن يكون "اللاز" صورة للذات الشقية طالما تبحث عن نفسها قبل 1962. يختزل "اللاز" شعبا برمته كأنه منهم وهم منه أيضا. هذا ما أقره والده "زيدان": "ابن جميع الناس، وابن ذلك الزمن، ابن ماضينا كله[1]." "إنك الآن أفضلنا جميعا يا اللاز... لأنك لا تحسّ بشيء ... لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة[2]."

ويعد "عبد الحميد بن باديس " رمزا من رموز الجزائر. نشأ نشأة دينينة، أخذ على عاتقه مسؤولية التعليم بمحاربة الج هل المتفشي في عقول المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي كانت له جهود في العلم والتعليم، ونشر مبادئ الدين الإسلامي الحنيف، وإصلاح المجتمع وكانت له جهود فكرية في مجموعة من الجرائد مثل الشهاب ... يقابل هذه الشخصية الفذة في النص "بولرواح" الذي يمثل رمز الذات المتعلمة التي أخذت المعرفة الشريفة، عن علماء تناقلوه أصلا عن ابن باديس "قرأنا العلم الشريف" وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ الاستعمار الفرنسي وتفقهنا في المذاهب الأربعة، ولم نعثر على هذا المنكر، كان نهرا ممتلئا يسير بكل جوانبه نحو المصب لو عاش لكان لنا معه شيئا.[3]

[1] الطاهر وطار: اللاز، ص 164.
[2] المرجع نفسه، ص 165.
[3] الطاهر وطار: الزلزال، ص 25.

إن هذا التقابل والتماثل في العلامات المميزة لشخص "ابن باديس" و"بولرواح" ما هي إلا رؤية يريد تجسيدها الروائي في إبداعه، والمتمثلة في حنينه إلى الذات النقية الطاهرة التي تجازف، وتخاطر بنفسها من أجل حياة الآخر. وموته شهادة في سبيل الله.

وتمثل من وجهة أخرى الولاء والإخلاص للسلف الصالح. للمحافظة على مقومات الذات العربية: "كنا نعمر ولا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد، لغة القرآن الكريم، نعمر الأفئدة بالدين الحديث، بالسنة وما كان عليه السلف[1]."

"سيدي راشد" هو تسمية لأعلى جسر في قسنطينة، وتعود تسميته إلى سجين اسمه راشد ساهم في بناء الجسر، وسقط أثناء إنجازه، فبنيت زاوية تكريما له، أصبحت مزارا لسكان المدينة وقبلتهم، يتقربون فيها إلى المولى عز وجل عله يستجيب لدعواهم ويفرج عن همومهم. ويتجلى لنا في النص من خلال زيارة الشيخ بولرواح للزاوية، ورفعه لدعواته بتعطيل مشروع تأميم السلطة للأراضي الزراعية.

تتشكل لنا في النص إحدى معالم الذات الأساسية، والعميقة في نفس الوقت، الممثلة في إيمانها واعتقادها في الأولياء الصالحين. ومدى التقرب إليهم وزيارة الأضرحة، والتبرك، والدعاء فيها إلى الله لتحقيق مشروع الشيخ بولرواح لما يمثله من أهمية كبرى في حياته، واعتقاده، وفكره في الحياة: "وعدتك كبيرة ياسيدي راشد، شمعة بل علبة شمع، إن أوقفت هذا المشروع، وحافظت لي ولعباد الله الصالحين على أرضنا".

ثم إن الجدوى من هذا الدعاء والالتماس، الإسراع في هلاك هذه المدينة وسكانها الآثمين: "يا سيدي راشد يا صاحب البرهان، استجب لدعوى الحضري ومقهى النجمة، حركها بهم وبمنكرهم وفسقهم ونفاقهم، أقم البرهان وتبدل الشر بالخير، والإثم بالتقوى[2]." تعتبر"سيدي مسيد" زاوية أخرى، ومكان يمثل مقاما طاهرا، ومقدسا. فيريد له الروائي الحضور في النص. وموقع الزاوية هي الأخرى، في مدينة قسنطينة، تحمل اسما لأحد جسورها المعلقة. حيث يتكرر نفس الموقف مع الشيخ "بولرواح" داعيا الوالي

[1] المرجع نفسه، ص 40.
[2] المرجع نفسه، ص 40.

الصالح "سيدي مسيد" طالبا منه الإسراع في تخريبها : "من هناك من الأسفل، حيث لايزال الزحف مستمرا[1]."

فلقد أعاد إنتاج النص لهذين الشخصيتين أبعادها ، وميزاتها كما تجسدت في عقلية الذات الجزائرية البسيطة المتواضعة عرضها عليها الروائي بجملة من الطبوع والمواصفات الطقوسية التي اعتادت عليها عقلية الذات ممارستها، إذ تنعكس هذه الظاهرة على "بولرواح" بالرغم من علمه وأدبه، وفقهه، إلا أنه نجده في النص يسلم بهذه الحقيقة التي يراها تخدم مصلحته رافضا كل شيء يهدد زوالها أو فشلها. ويمثل "الزلزال" في أروع تجلياته، صورة لواقع ناطق يرسم معالم الذات عاكسا حقيقتها، ترصدها وتحللها، حيث شكل الروائي عالمه السردي من نزعات الذات الشعبية والطقوسية التي تضاف إلى غيرها من المكونات الشعبية باعتبارها إحدى المحاور الأساسية التي شكلتها إبداعات الروائي. وقد أعطى "الطاهر وطار" عناية بالغة لهذا الجانب.

يوحي هذا الاستخدام من وراء ذلك إلى قصدية من وراء اللجوء إلى المكون، والموروث الشعبي، الذي استوحى منه المبدع مادته الفنية، نذكر منها ظاهرة الاعتقاد بالأولياء. حيث نجد أن المعتقد الشعبي قد استأثر بساحة مهمة من فضاءات نصوص الروائي "الطاهر وطار"، أدرجها ضمن خطاباته السردية، متوخيا في ذلك إماطة اللثام عن ضرب من ضروب التفكير الوهمي التي تجدر في الذات الجزائرية، مكرسة بذلك المساهمة في الإعلام عن مرحلة تاريخية معينة يوازيها مثلا في "اللاز" زمن الثورة، وفي "الزلزال" مرحلة ما بعد الثورة، وما تمخض عنها من تحولات، وعلى الرغم من استبداد هذه الظاهرة بالنص الروائي قد يؤكد واقعيته فإن هذا لا يمنع من أن يظل النص الروائي: "نصا خياليا قبل كل شيء، هو المذهب الأدنى إلى الاستقامة والأقرب إلى نطق وظيفة الأدب وطبيعته من حيث هو عمل إبداعي جمالي لحمته الخيال الرحب[2]." وذلك أن

---

[1] المرجع نفسه، ص 130.
[2] المرجع نفسه، ص 172.

الرواية أن الرواية في نظر "ميلان كونديرا" : "لا تفحص الواقع بل الحدود، والوجود ليس ما جرى بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية[1]."

ويظهر الولي حاضرا في نص "الزلــزال" بصفته مخاطب يتمتع بمكانة سامية في فكر وذات الراوي على أنه صاحب البرهان، يعاقب من يشاء يقول بطل الرواية : "يا سيدي راشد يا صحب البرهان، لعل هذا برهان من براهينك لعلك استجبت قبل يوم لدعوة داع فقلت فيها كلمتك، لكن هذا عقاب للجميع يا سيدي راشد لمن صعد، ولمن نزل، ولمن ظل في مكانه[2]."

واهتمت الرواية الجزائرية بالموروث الشعبي شكلا ، ومحتوى، باعتباره نمطا فنيا يستوحي من الشعب في مختلف طبقاته ، ويفيض بروحه ويعبر عن ذوقه ومشاعره ويصور عقليته ومستوى حياته ويميز شخصيته وثقافته[3].

د- الذات والاعتقاد الشعبي:

يستكمل الروائي بناء إبداعه بالمتخيل الشعبي ، وما يضيفه من نكهة جمالية على العمل الفني من خلال المعتقدات الشعبية كما يسهم ذلك في تعدد سجلات الخطاب على المستوى اللغوي.

ولعل هذا الالتفات في بناء الخطاب الروائي إلى نماذج من اللغة الجماعية له وظيفة فنية أساسية، إنه يدعم الإيهام المرجعي، ويعيد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا بصيغة تفضي بالرواية إلى تأكيد طابعها المميز من حيث هي خطاب للسخرية والنقد وتعرية الأوهام وإدانتها[4].

ويمثل الموروث الشعبي مادة أولية، استطاع الروائي أن يحللها إلى مواقف، ويحولها إلى مشاهد روائية ساهمت في بناء الحدث، التي تفاعلت مع الموروث وحاورته بشكل

---

[1] نفسه، ص، 172.

[2] نفسه، ص، 173.

[3] عبد المالك مرتاض: عناصرالتراث الشعبي في رواية اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د.ت)، ص 3.

[4] ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة، بدرالدين عروبي، مجلة الغرب، والفكرالعالمي، ص 18.

إيجابي، أضفت جمالية على النص وارتقت به إلى مرتبة سامية، حيث تلاحمت وتفاعلت مع المتن السردي.

ويبقى دائما الموروث الشعبي: "الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه ارتباطا وثيقا باليومي المعيش والممتد إلى الآن وبالتاريخي الموغل في الزمانين الثقافي والواقعي[1]."

ولعل من الأمور التي حدت بالكاتب إلى أن يشحن نصوصه بمثل هذه المظاهر الإعتقادية الشعبية، كونها تشكل مقياسا لرصد الذات وما تحتويه من مظاهر سلوكية.

والروائي إذ يشير في تضاعيف روايته إلى مجموعة من المعتقدات الشعبية، يهدف إلى تعرية الذات في واقع المجتمع المريض، آملا في تجاوزه لمحنته، وليس رغبة منه في تكريسه، وكما أشار الروائي في "الزلزال" إلى تبعات الثورة الزراعية، فإنه يحاول في ظل ذلك الكشف عن المكونات العميقة للذات التي رافقت هذه التحولات، والتي استوحاها المبدع من صلب الحياة الاجتماعية: "تتصل بالواقع المعاش وقضية الشعب الجزائري، وقد عبرت عن نفسها وعن نوازعها بصدق وتصرفت وفقا لمفاهيمها وآرائها، بل تعيش الشخصية حياتها الحسية وتتصرف طبقا لمعاناتها[2]."

ويشير "الطاهر وطار" إلى جملة من المعتقدات التي سادت في المجتمع الجزائري بين الأوساط الشعبية، قصد الإشارة إلى بعض المظاهر السلبية الصادرة عن الذات في حياتنا اليومية، مثل ظاهرة الاعتقاد بالأولياء إلى جانب مظاهر الشعوذة التي تلتقطها عين "بولرواح" أثناء تجواله في شوارع قسنطينة:

---

[1] الطاهر وطار: الرواية، ص 138.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط 1، المدارس، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 118.

"تحت الجدار...، عجائز وشيوخ وكتبة الحروز، وكتبة عموميين وضاربو خط الرمل، وقارئو الطالع، قالت العجوز: "وحيدي يا سيدي الطالب قرة عيني وكل ما أملك في الدنيا ... أكتب له حجابا بمنعه من السفر يا سيدي الطالب[1]."

وينفتح الخطاب الروائي عند "الطاهر وطار" على جملة من المعتقدات التي شكلت مادة حيوية، استطاع الكاتب أن يحولها إلى إبداع روائي يمرر من خلالها خطابا ايدولوجيا يرفض من خلال الوضع الاجتماعي السائد، وينتقد واقعا أسسته فضاءاته نماذج من الذات البشرية تعيش على الهامش وتشكل في كثير من سلوكاتها نمطا سلبيا في التفكير، ولعل ذلك ما قصد إليه الروائي من خلال النماذج التي سبق إدراجها، فهي تكشف عن الوجه الحقيقي للذات وتعكسه في أصدق صورة مضاهية في ذلك المثل الشعبي والمرددات الشعبية، مكنت الكاتب من بناء عالم الرواية بأنواع مختلفة عن الأدب الشعبي الذي يعد في نظر الكثير من الباحثين أدبا هادفا ، تعتبر وظائفه لا غناء عنها في حياة أصحابها. وقد تكون هذه الوظيفة هي ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية ... أو هي الترويج في إطار الحياة الشعبية.[2]

وتشكل الذات محورا، ومركز ثقل الرواية، تعود إليها كل الدلالات المستخلصة منها. فـالشيخ "بولرواح" الذي يصل إلى قسنطينة، بعد غياب دام ستة عشر عاما، يصطدم بواقع مرير وحياة درامية ما بعد الثورة.

يعكس لنا هذا المنحنى إحساس الذات بالغربة، غربة الزمان والمكان، تتحرك هواجسه فتسول له نفسه النفور من هذا الواقع المقرف. فتتكاثر وتتراكم بداخله مشاعر الرفض والسخط التي يمارسها ضد الآخر ليقع فريسة في سرداب الأنا المظلمة، وهو ما آل إليه الانهيار النفسي الحاد، والاقتراب من حد الجنون ومحاولته الفاشلة في الانتحار، ووضع حد لحياته، والسؤال الذي نطرحه هو ما الذي حمل الشيخ "بولرواح" على الاقتراب من جسر الهواء كأنه على موعد مع الهلاك، بعد قضاءه يوما واحدا في

---

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث الشعبي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 149.

[2] عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ص 15.

قسنطينة؟ وللإجابة على السؤال، يقضي بنا الأمر للوقوف على خلفية مرجعية الذات التي يشتغل عالمها في وعي، ولاوعي "بولرواح" التي تمثل خزانا يمد الأنا بمجموعة من السلوكات، والتصرفات تجسد في مجملها طريقة تفكيره، ونظرته للأشياء من حوله.

كما أنها تعبر وترسم لنا ملامح الذات التي يمكن تطورها على أنها علامة تميل إلى دلالة ومن ثمة يمكن لنا تبين أن هذه الذات "بولرواح" تتشكل من خلال مستويات عديدة، منها ذات مثقفة في الدين، ومتمكنة من اللغة العربية الفصحى تمثل علامة ناطقة عن البرجوازية، مجسدة نظام الإقطاع، فهي صاحبة الأراضي ورثتها من الآباء والأجداد وبقدر تكدس الأراضي واتساع ملكيته حتى معها ذكريات تعج بمواقف الخيانة بمختلف صورها: خيانة العائلة للوطن، فجده تحالف مع المستعمر، والثمن بقاءه زعيما عليها: "علقوا له النياشين وأعلنوه زعيما، وأعطوه أرضا كبيرة كل الأرض[1]."

أما جده الآخر فلم يختلف عن سابقه، بمساعدته للاستعمار، أما والده "بولرواح" الذي لم يكن عظيما بقدر عظمة أبيه وجده إلا أنه حافظ على أرض أبيه، وعلى بعض النياشين في صدره، وعندما عاد من حرب الشام ألبسوه برنسا أحمر ونصبوه "قائدا" وبقي الوحيد الذي يملك أرضا وسط المعمرين[2].

إن المكانة التي تتبوؤها عائلة "عبد المجيد بولرواح" في السلطة والنفوذ، جعلت الفرصة سانحة له في التعلم أنداك، حيث لم تكن في متناول إلا الفرنسيين فيهتم والده بهذه الرسالة النبيلة فالعلم مع المال والجاه مبعث على الهيبـــة، وحرص عليه في أن يتعلم اللغة العربية دون الفرنسية، فهذه رغبته، وكان يقول له دوما :"إن عدت بعلم يجهله بنو قومك ويخضعون له، ويحتاج إليه الفرنسيون للتحكم أكثر، يكن لك شأن ولي شأن[3]."

---

[1] أحمد محمد عطية: البطل الثوري، وزارة الثقافة، دمشق 1977، ص 259.
[2] الرواية: ص، 138.
[3] المرجع نفسه، ص 173.

فكانت هذه النظرة النفعية التي ميزت ذات "بولرواح" فطارت موسومة بها، تردد على الزوايا والكتاتيب، وجامع الزيتونة، حتى صار: "عالما في الدين والنحو والصرف[1]."

وأما "الحوات والقصر " فهي نص مميز يزرع فيك الدهشة، إذ تجد نفسك داخل عوالمها الخرافية ، والغرائبية ، تتصف بالعمق والاستناد إلى ذاكرة التاريخ. إنها تشبه الملحمة من خلال توظيفها للخوارق، تقذف بداخلنا شعورا على أن "الحوات" هو نصف إله في الاعتقاد الإغريقي . يهب نفسه وكل شيء يملكه للعام والخاص، فيشعره ذلك بسعادة تامة، ورضا ليس بعده مثيل. فيتحول بذلك إلى رمز للذات الثورية المناضلة، لها وزنها وفعلها في المجتمع، تتصف بحبها وإخلاصها للشعب، والوطن، والملك.

تعكس الأسطورة في الرواية إدراك الطاهر وطار بأن الفكر الأسطوري رافق الوجود الإنساني، وشكل البدايات الأولى للبنية الفكرية لبني البشر، وعلى الرغم من أن الأديان السماوية، قد حلت محل العقائد الدينية القديمة، إلا أنه مازالت لها حضورا في معتقدات كل أمة. فالرواية متفردة بذاتها، غنية بالبنية اللغوية، تعتمد على التنوع والكثرة في الشخصيات، وتقترب من الملحمة دون أن تكون كذلك بالفعل، فالشخصيات في الملحمة أبطال، أما في الرواية عبرة عن كائنات عادية، تتميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث، فهي تختلف عنها كل الأجناس الأدبية الأخرى. ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد، حيث تضل مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها.[2]

تحمل "الحوات والقصر" نوعا من النزوع الإديولوجي، والاجتماعي، الذي يتجلى ويختفي في النص، حيث عدت الدلالة الإديولوجية، والاجتماعية من بين مميزات الكتابة الروائية عند الطاهر وطار. تمثل الرواية حالة من حالات التوازي مابين "الحوات والقصر" مشكلة ثنائية يحكمها نظام التناقض في مكانها وزمانها وبصفاتها. فكيف للفقر أن يجتمع بالثراء؟ إننا ندرك منذ الوهلة الأولى أن ميزان القوى مختل، بل يكاد يكون منعدما. يخيم على النص الطابع العجائبي، يتصف بميزة تمويه الواقع، والارتقاء بالخيال إلى أعلى

---

[1] نفسه، ص 173.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت 1990، ص 3.

مستوياته. واستلهام النصوص العجائبية عن طريق التناص. تندرج الرواية ضمن الأدب الفانتاستيكي، لما للرواية من تداخل الواقع بالخيال، ويطرأ على الذات تحولات وتشوهات، هذا إلى جانب عنصر الدهشة والحيرة التي تتولد لدى القارئ، وتجعله يتوه بين عالمين متناقضين " الحقيقة والخيال" وعالم " الأحداث"، التي لا يحكمها قانون ولا نظام.

وتعتبر الرواية تعقب لحياة الذات بين مكانين: "المقبرة" ومكان "اللهو وال مجون"، يمثلان مصدر سعادتها وفرحتها بحسب منطق الذات التي رسم معالمها الروائي في نصه. وتمثل خطابا يحمل دلالات كثيرة، عن الموت والحياة تشتغل دلاليا في حقول الاجتماعي، والديني، والسياسي، والوجداني للذات. تشكل في مجملها العناصر المكونة للقصة نسيجا من الإحالات المتنوعة على مختلف الخطابات المتجلية، والخفية.

اهتمت برسم هوية الذات الثقافية بقالب جمالي تخييلي مما أضفى على الكتابة بعدا رمزيا، يعبر عن مدى ترابط الهوية بالذات، والتاريخ، والمجتمع، برؤية جمالية قادرة على استثمار كل الوسائل والأشكال التعبيرية الأدبية، والفنية، والارتماء في أحضان ذاكرة التاريخ، وعنصر الأسطورة. هي رواية تجري أحداثها في أماكن وفضاءات للممارسة الجنسية يقابلها في الضفة الأخرى العنف، إنه نوع من العبثية يجسد من خلالها المبدع صورة الذات الضعيفة المنهارة عندما تفقد القيم الأخلاقية والاجتماعيّة وتتجرد من كل الصفات النبيلة فتصبح عارية مكشوفة تسيرها أوامر الغريزة.

إنها اختزال لما آلت إليه حالة البلاد في خضم الصراعات السياسية والإيديولوجية آنذاك. فيمثل "الحاج كيان" الشخصية الرئيسية، نستنبط من خلالها صورة الذات التي تعاني من اغتراب زماني ومكاني: "ترى من أكون اليوم، المتنبي أو أحمد قرمط، أو زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس، أو أحد علمائهم أو قوادهم [1]." لقد أحس بغربة في زمانه ومكانه فراح يبحث عن هويته وانتمائه في أمكنة وأزمنة وعصور أخرى

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 5.

للاستمرارية في الحياة وضمان العيش، أزمنة العيش هذه التي دفعت بالنساء للجوء إلى الأماكن المشبوهة لضمان لقمة العيش في مجتمع لا يرحم ولا يقيم أيّ اعتبار لهن.

ترسم لنا الرواية صورة الذات التي يحكمها قانون الاستعباد على سطح الأرض. فزاد هذا الوضع المتأزم من تشكل لدى الذات فهما خاصا عن الحياة، يعكس المستوى الاجتماعي، المتردي. الذي آلت إليه الذات، فانتهجت سلوكات وانحرافات خلقية، جعلتها في صراع دائم مع السياسي، والاجتماعي.

فكانت بذلك"عرس بغل" صورة للذات والمجتمع والتاريخ. وتجسد لنا الرواية تضحيات الذات لتحقيق وجودها في زمن محفوف بالمخاطر، فلا يزيدها ذلك إلا إصرارا على النضال من أجل البقاء . وأما بخصوص ثقافته فهي دينية تشوشها المعتقدات، والطقوس الشعبية التي ليست لها صلة بالدين. إنها محور من محاور مساهمة الذات في بناء علاقتها التخاطبية مع الآخر، جسدها لها الروائي من خلال سلوكاتها التي تسير في اتجاه معاكس مع الدين.

فرغم هذا التناقض الذي يربط العلاقة بين المرجعيتين (ثنائية الدين، والإقطاع)، المنغرسة في وعي ذات "بولرواح" دون أي إشكال، لكن بمجرد أن يعلم بنبأ تأميم الحكومة الأراضي الزراعية، الذي يعد الخبر، أول هزات "الزلزال". فينتفض مدير الثانوية من بدلته الإدارية إلى مظهر وسلوك وتفكير الإقطاعي، فينطلق في مدينة قسنطينة يبحث عن أفراد عائلته وأقرباءه ليجعلهم شركاء في أراضيه التي لا تحصى ولا تعد. هنا تبدأ المادة الداكنة في التشكل بداخله فتتكاثف، ويتعاظم الهاجس تدريجيا،وتبدأ الذات الأمارة بالسوء في التحرك والنشاط، على كافة الأصعدة والمستويات، وبكل الوسائل.

وتتآزر الذات الدينية والذات الإقطاعية من أجل تحقيق مشروع "بولرواح" الذي هو في جوهره، يمثل رفضا لسياسة النظام ومشروعه المتعلق بالتأميم الزراعي. "إن الشيء لمن يملكه والتمليك وارد في القرآن الكريم[1]."

وتتجلى في الأفق فكرة رفض الواقع، وإقصاء هؤلاء الريفيين الذين "لا يمكن أن يكونوا سوى خماسين أو فلاحين... وعلامة من علامات قياس الساعة أن يتطاول الحفاة والعراة ورعاة الشاة... وأن ينقلب الأسفل على الأعلى، وإن لا يبقى هناك أسفل وأعلى فتلك علامة قياس الساعة وها هي تحل... إن زلزلة الساعـــة لشيء عظيم[2].

هــ – الذات الانهزامية:

فنشعر في مواطن عدة من رواية "اللاز" أن الذات عاجزة عن الرضا بالواقع، فهي لا تقوى على تحمل صدمة التجديد والتغيير. وعدم قدرتها على الاقتناع بواقع الذات، وانتقالها من حال الرفاهية والغنى، إلى حال ذات الفقر والبؤس مجردة من كل أسباب السلطة والجاه. هذا التغيير الذي أعطى قسنطينة، واقعا مخالفا عن الذي كانت عليه. فخيل "لبولرواح" كأنه لا يعـــرفها سابقا، وأنه يراها لأول مرة؛ فهي مدينة ثانية غير الأولى التي يعرفها حق المعرفة، تغير معها الزمان والمكان، وحتى المجتمع بسلوكاتهم وتصرفاتهم. فازداد عددهم وتكاثر تكاثرا عشوائيا، حتى أكسب المدينة اكتظاظا وتراكما في الأبدان والأجساد، على اختلاف أجناسها وكثر الازدحام، والضوضاء وعمت الفوضى كل المكان.

فيصاب المجتمع بنوع من التصدع، فيصبح الإقطاعي في دولة نظامها الإشتراكية، كما يصفها "بالباي" "مجرد ناب في فم عجوز، يشهد على أن الفم كان مليئا بالأسنان[3]."

فإن الشيخ "بولرواح"، هو مثال الذات التي لا نستطيع تقبل هذه النتيجة، ولا يملك حتى القوة ليتجاوز بها واقع المأساة المحتم عليه، وعلى أمثاله من الإقطاعيين. فيلقي باللوم

---

[1] نفسه، ص 105.
[2] نفسه، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 79.

على الحكومة وينعتها بشتى الصفات والأوصاف مثل: الإلحاد، والخداع، "خدعونا، خدعونا، خدعونا، بدءوا بالاشتراكية حروفا ثم راحوا يبعثون فيها الروح حتى صارت كلمة تعني شيئا. ثم هاهم فجأة يعلنون عن التأميم الاشتراكي للأراضي الزراعية [1]، معلنة بذلك عن نهاية عهد الإقطاعية في الجزائر وبداية فترة جديدة .

ويصل شعور الذات المهزومة بأعلى درجات الخيبة وتتصاعد وتيرة السخط والنقمة تعلو بداخلها صيحات تدعو بحدوث الزلزال، ويختلط في نفس اللحظة الشعورية الدين والطقوس والمعتقدات والأولياء تستنجد بهم الذات لعلها تحقق شيئا من توازنها الذي طالما افتقدته، تنادي من أعماقها نار جهنم، سيدي مسيد، وسيدي راشد.

– "يا جهنم افتحي أبوابك وابتلعي هؤلاء القوم وأجعليهم وقودا أبديا لك[2]."

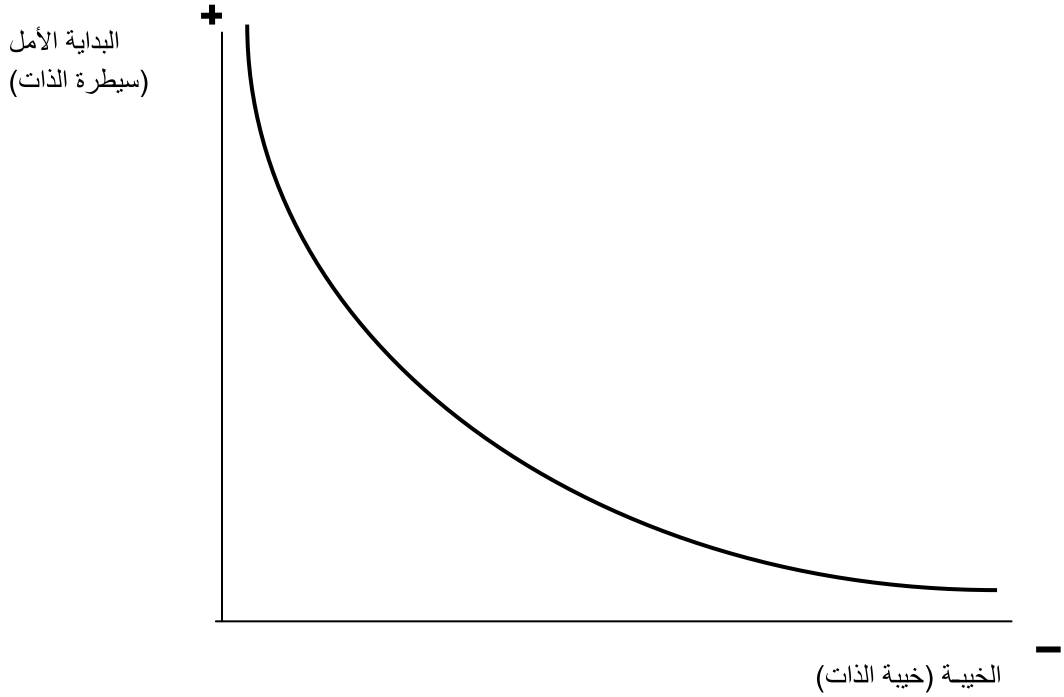
– "يا سيدي راشد صاحب البرهان، استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمة حركها بهم وبمنكرهم وفسقهم، أقم البرهان يا ذا البرهان، بدل الشر بالخير، والإثم بالتقوى[3]."

لكن لا أحد يجيب فتشد أزمة الذات مع تفاقم حدة الشعور بالخطر واقتراب ساعة حدوث "الزلزال" فترتد إلى الماضي السعيد وتنبش في ذاكرة الأحداث لاستدراك ما فاتها فتتجلى لها صورة من تلك اللحظات التي قضاها الشيخ "بولرواح" مع زوجاته وزوجتي والده وزوجة أخيه وصور نساء أخريات كان قد عرفهن زوجة الخماس وابنتها "سارة" اليهودية وصورة ولده العزيز الذي لم يرزق به [4]. وما زاده ذلك الرغبة في الموت وضرورة الانتهاء وهو من فوق جسر الهواء فبدأ بقذف حذاءه وملابسه وقبل أن يرمي بنفسه إلى الهاوية العميقة، أدركته الشرطة ومنعته من الانتحار.

وتبدو الصدمة عنيفة على الذات لم نستطيع قبول فكرة "أن الحياة كالماء الجاري تتغير" وأن شدة قوة الزلزال لم تأتي على مدينة قسنطينة فحسب بل امتدت إلى عمق ذاته وزعزعتها من داخلها جعلتها تصرخ وتتخبط في جنوبها كأنها بها مس من الجن فاضحة

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص 55.
[2] المرجع نفسه، ص 80.
[3] المرجع نفسه، ص 87 .
[4] المرجع نفسه، ص 87.

جنونها، فلم تسير الأمور كما كان مخطط لها وانقلب السحر على الساحر كما يقال وظلت الذات يكملها المنطق العكسي من البداية حتى النهاية، ويمكن تبين طبيعة تطور الذات ذات الشيخ "بولرواح" من خلال المنحنى البياني الذي يجسد لنا البداية والنهاية التي آلت المأساوية التي وصلت إليها الذات.



ويبدو أن الروائي كان شديد الحرص في أن يعرض حال الذات، التي كانت عليها في الماضي ثم الوضع الذي تعيشه في الحاضر، دون الدخول أكثر في تفاصيل حياتها والتعمق في شؤونها، وربما الغاية هنا مقصودة من لدن المبدع، المتمثلة في إحساس الشيخ "بولرواح" **بالزلزال** أعمق واحتمال وقوعه أكيد، وأن ساعته تقترب شيئا فشيئا من الزلزلة، التي ستأتي على كل شيئ.

ذات الشيـــخ "بولرواح" ← الثـــــابت

ذات الآخـــــــــرين ← التحـــول

ولم تكن "عرس بغل" مجرد رواية، بل هي درسا بليغا في السياسة، وعنفوان الشباب، ودعوة للهروب من سراديبها، ودهاليزها المظلمة. تجسد الرواية واقعيا الصراع المأساوي، صراع الذات الجزائرية في أعماقها ومحيطها، صراع الذات الماضي والحاضر، حملت الرواية توصيفات دقيقة للشخصيات ، والسلوكات والأمكنة. فعمد الروائي إلى بنائها بكل براعة ودقة مستعينا بشواهد وعينات من التاريخ لتسليط الضوء على تمزقات وتصدعات الذات الجزائرية.

فرسمت صورة للوضع الراهن، المتمثل في أزمات الذات التي تشبه دهاليز تضعها في مواقف، وأشكال عديدة. وتشكل "الشمعة والدهاليز"، وقفة يستنطق من خلالها الروائي التاريخ[1]. وعرض لحالة الذات المريضة المهزومة [2] وانتقاد ورفض للسياسات الراهنة [3]، والأهم من ذلك إشكالية الهوية. [4] وتعكس الرواية أحداثا واقعية وبالتحديد تلك الأحداث السياسية التي خيمت على الجزائر سنة 1992. حيث امتدت ضلالها إلى الذات وانعكست عليها انعكاسا سلبيا لا يطمئن، فظلت تحاول فهم سبب المعضلة، لتستطيع البحث عن خلاصها، لكن دون جدوى.

فيختزل الروائي الأزمة من خلال صورة "إبليس" الذي رفض الاعتراف بالتعددية، وبأنه لن يسجد لغير الله سبحانه. وبذلك يكون قد منح الصفر قيمة تماثل قيمة الرقم واحد، وأكثر من ذلك حيث جعل من الواحد يفقد قيمته، وتحول الكل ماعدا الواحد إلى صفر،

(1) الرواية: ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 11.

(3) نفسه، ص 75- 88.

(4) نفسه، ص 143- 171.

وكل ماعدا الصفر إلى واحد. ترمز هذه الصورة، وتناقض الأعداد إلى قناعة الروائي بأن حل الأزمة السياسية في البلاد يكمن في التعددية الحزبية.

وأمام هذا الانسداد السياسي، ينفجر العنوان فيتحول مكانه "الدهليز" إلى دهاليز كبيرة في حجم الأزمة، مظلمة وغامضة ومخيفة. يتخذ الروائي من الشاعر في النص كوسيلة ليوصل أفكاره واعتقاده إلى الآخر، فهو يمثل لسان الذات الراوي، والأمة. هذا الشاعر الذي يعقد عبر ذاكرة التاريخ ويستحضر زمن الأتراك، ومرحلة الاستعمار، إلى أن يصل إلى عتبة "الدهاليز" فيستفيق من الماضي ليجد نفسه في عتمتها، تعج بالأفكار والفلسفات، والاديولوجيات، ليتيقن في النهاية أن الذات لم تعرف الحياة على حقيقتها. وكيف يجب عليها أن تعيش حياتها. كل ذلك أدى بالذات إلى طريق مسدود.

تشكل الذات المثقفة العنصر الجوهري، والمحرك لعنصر الحدث، ممثلة في شخص الشاعر وعالم الاجتماع، الذي عاش أثناء الثورة التحريرية، وينتمي إلى قرية في أعالي الجبال، يتلقى تعليمه الأول في مدرسة مع أبناء الموظفين في الإدارة الفرنسية. فكان الوحيد الذي سمحت له الفرصة، والحظ الالتحاق بالمدرسة. وكان والده يريد له أن يكون في يوم ما يتبوأ مركزا ساميا في المجتمع. وأما هو فكان يحلم بأن يصبح ذات يوم عازفا على آلة الناي في الأعراس والحفلات.

فينتقل إلى الثانوية الفرنسية بقسنطينة، وبالرغم من مظهره البدوي، لم يثنه ذلك عن الدراسة والمثابرة بجِد وأصبح معروفا في الثانوية باسم المهاتما غاندي، وعرف بذكائه وجرأته وسرعة بديهته، يجيد الرد على الذين يسخرون منه.

يتخذ البطل فيما بعد اسم "هارون الرشيد"، حمدان قرمط، لينين، تروتسكي، أبو ذر الغفاري ... شديد الانتقاد لسياسة التعليم، الصحافة، الطرقات، المواصلات ... فيعكس لنا هذا الموقف، تجليات وعي الذات الجماعية في وعي الذات المفردة، تعتليها مجموعة من التساؤلات والحيرة بخصوص التمزق الذي أصاب الذات وزرع الموت والدمار ورائحة الدم تنبعث من كل صوب وناحية. فجوهر الرواية عبارة عن مجموعة من الأسئلة أفرزها

الواقع المر الذي يهدد حياة ومستقبل الذات. كثرة الأسئلة هذه حكمت على البطل في ليلة من الليالي بالموت من طرف ثمانية ملثمين اقتحموا عليه منزله وأدانوه بمجموعة من الاتهامات ونفذوا فيه حكمهم وقضي الأمر. وتعد الرواية نصا يتنبأ بما سيحدث مستقبلا.استلهم شخصياته من وحي الواقع. محاولا الإجابة عن أسئلة في التاريخ، والواقع مجسدة وضعا حرجا ومأساويا للذات.

تهدف الرواية إلى تقديم انتقاد للواقع السياسي، الذي تتخبط في دهاليزه الذات، في الزاوية المقابلة، تمثل طرحا لمشكل هوية الذات وانتمائها.

يؤسس النص علاقة مباشرة أفرزها الواقع، الذي يعصف بالذات، فيقذف بها في عالم الخوف والرعب، لينفتح المتن على بجموعة من الأسئلة المحيرة: من المتسبب في ذلك؟ ومن يقتل من؟ ولماذا؟

يصل النص إلى حدود عتمة الدهليز، ليغوص في عمقه وانتقاده بكل ما يحتويه من مفاجآت كانت لها وقعها العنيف على الذات، فأفقدتها توازنها. لذلك يبقى النص واحدا من الخطابات التي عكست موقفا إديولوجيا بجرأة، في زمن عدت فيه الكتابة جريمة.

والموضوع نفسه نجد له امتدادا في "تجربة في العشق"، التي اهتمت هي الأخرى بعلاقة الذات المثقفة والسلطة . ينطلق النص الجديد من فكرة آمن بها الروائي والمتمثلة في أن كل سلطة لا بد لها من مثقفين، ومن ركيزة تمثل أساسا للعلاقة الثنائية. بحيث يجب أن تكون علاقة يحكمها منطق بقاء وثبات السلطة.

أما الذات المثقفة صفتها تتجاوز في كل لحظة نفسها ومحيطها وحتى سلطتها. وإذا ما قذفت الذات بنفسها في عالم السلطة، تكون قد فقدت هيبتها وكيانها، وحريتها بمجرد ضنها بأن السلطة هي تشريف. لكن السلطة تدير لها وجهها، وترفضها كأن تقول لها أنت لا تستحقين أن تذلي، وأن تعاني.

ويأتي الرفض أيضا من جانب الأمراء وكأنهم استكثروا عليها السلطة وممارستها. لأنها لو تمكنت من الإثنين معا (إمارة السلطة، وإمارة الشعر)، فالأمراء لا يملكون سوى إمارة واحدة فلما يعطوها السلطة رغم سعي الذات ولهفها عليها. هكذا حملت الرواية في ثناياها انتقادا للذات المثقفة في الجزائر، ساهمت فيه تجربة الروائي بشكل أكبر، باستيعاب مواقف الذات المختلفة والمعبرة عن وجهة نظر خاصة ب اتجاه فكرة التودد والتذلل إلى السلطة حبا فيها ورغبة في العيش تحت كنف البلاط. لذلك فضل الروائي في أن يكون نصه الجديد منشورا على صفحات الجريدة اليومية "الشروق" في سسلسلة حلقات بدءا من شهر رمضان الكريم. وربما كان الأمر مقصودا، حتى يتعرف العام والخاص حالة الذات المثقفة، أن مرضها قد عرف بعد تشخيصه، والمتمثل في حب السلطة والعلم على الوصول إليها حتى وإن كان على حساب النبل والأخلاق الحميدة.

و- الذات التاريخية:

إن الحديث عن الذات لا يعني بالضرورة الذات منفردة أو بمعزل في وجودها عن الذات الاجتماعية فهي لا يمكن لها أن تنمو ، وأن تجلى لها حقيقة جوهرها بمنأى عن الـــ "نحن" أو الذات الجماعية التي هي شكل من أشكال النبر المعنوي للذات الفردية [1] هذه الذات التي تكون أحيانا مرادفة للشخصية أو تستخدم بديلا عنها، أو قد تستعمل للتفريد المشخص. إنما هي مركب متفاعل من عناصر مادية، ومعنوية وواجبة لا حصر لها[2].

إن الذات بوصفها مرجعية تاريخية، تتنوع إلى أشكال متعددة ومختلفة مثل: المرجعية السياسية، أو الدينية مثل الصحابة والأئمة، أو المرجعية الثقافية: مثل أهل الأدب والغناء وغيرها من مجالات الثقافة المندرجة في التاريخ، كما لا يخفى على أحد أن بعض الشخصيات ذات أكثر مرجعية عندما يكون لها في التاريخ أكثر من وجه فعلي،

---

[1] رولوماي: البحث عن الذات، دراسة نفسية تحليلية، ترجمة، عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1993، ص 6.
[2] المرجع نفسه، ص 7.

مثل: "علي بن أبي طالب قائد في وسياسي وإمام [1]." فإلى مستوى من الجمالية تحظى بها الذات، في متن رواية، "الزلزال" وما هو النظام الذي يحكمها وما علاقتها بالآخر، والتاريخ؟.

يتآلف العنصر الإديولوجي مع الواقعي في هندسة ورسم معالم الذات في النص، وسنركز في هذا المقام على كشف جماليات الذات في علاقتها بالرجعية التاريخية باعتبارها محورا أساسيا تستند عليه أحداث الرواية وعلى وجه التحديد شخصية "عبد الحميد بولرواح" التي تحمل وعي الذات بما يدور حولها والتنبؤ بما سيحدث مستقبلا وكيف تتفاعل وتتكيف مع الآخر في النص.

يبدو منذ الوهلة الأولى للقارئ، أن القضية التي يحيلنا إليها الروائي، تتمثل في العنصر الثقافي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بكل ما هو تاريخ يرسم لنا معالم الذات المثقفة المتعلمة وأعلام تاريخية، كان لها حضورا بارز وقويا في تاريخ الجزائر القديم والحدث مثل "إبن خلدون" "وعبد الحميد بن باديس" ... فإن الفترة التي عاشها الاثنان تمثلت بعدم الاستقرار وبنوع من الصدامات والصراعات والفتن التي عصفت بالدين والذات في المجتمعات والصراعات والفتن التي عصفت بال دين، والذات في المجتمعات العربية وانعكاساتها سلبا على واقع أحداث النص.

2) الاسم ودلالته:

أ- المعنى:

يتميز الاسم بوظيفة التعيين والتمييز للشخص أو الشيء أو الذات، ويمثل بعدا إستراتيجيا هاما في عملية بناء وتحصيل الذات في النص، فهو استغل الشاغل للمبدعيين على أن يكون اختيارا الاسم مناسبا، ومنسجما بحيث يحقق للنص مقروئيته وللذات احتمالية وجودها، وحضورها وتشكلاتها في واقع النص. تنوعت في الزلزال الأسماء

---

[1] رشيد الناظوري: المغرب الكبير القسم الأول، العصور القديمة، دار المنظمة العربية، بيروت 1981، ص 288.

وتعددت من حيث طبيعتها بين مفردة، ومركبة، وأسماء علم، ولقــب النسب، وبالإضافة إلى طبيعة المرجعيات التي استمدت منها. فمنها ما ينتهي إلى المعجم الديني، أو الإجتماعي أو الثقافي، أو الشعبي. واختلفت وتباينت في مرجعيتها اللغوية فنجدها عربية، أو ذات أصول أجنبية وتم تعريبها.

الشيــخ: لفظة اعتدنا سماعها في حواراتنا العامية وحديثنا اليومي، تدل على الاحترام والوقار والتقدير والهيئة التي يتميز بها كل ما يوصف بها الاسم.

عبـــــد: على صفة فعل الدلالة على الاسم والعبد، والعبد خاضع لربه عز وجل والتعبد، الخضوع لله وهو النسك والعبادة، الطاعة والولاء.

المجيــد: صيغة مبالغة من الفعل مجد، والمجد المروؤة والسخاء والكرم والجود والشرف، والمجيد هو الشريف، الكريم المفضال، وهو من صفات وأسماء الله الحسنى.

بولرواح: كلمة فصيحة تستخدم في العامية الجزائرية لتدل على معنيين الأول كناية عن الذي ينجو من الموت المحقق مرات متتالية، وكأنه يملك أكثر من روح واحدة. والثاني صفة لمن يفتك أرواح الناس ويتسبب في قتلهم بكثرة ويمكن قراءته من هذه التسمية المركبة أن ذات "بولرواح" تحتل مكانه ذات رفعة أمام تدني القيم، وانحطاط الأخلاق، وتردي السلوكات إلى الحضيض، لدرجة انتهاج سلوك الانحراف، وارتكاب جريمة القتل. ويحمل القتل كل أنواع الدلالات، والرموز بأوجهه المختلفة والمتعددة، فليس فقط المقصود به التصفية الجسدية، بل يشمل أيضا القتل المعنوي مثل، ارتكاب الذات لفاحشة الزنا استسلاما وضعفا أمام رغباته، واعتقادا من هذه الذات أن المرأة وسيلة من وسائل إشباع رغبة وإنجاب الأولاد، وهو في معناه قتل رمزي للذات. وفي نفس المقام نجد رفض الذات لتخلف وجهل وأمية الشعب الهمجي وكيف يتطاول أفراد المجتمع على بعضهم البعض، حيث تبدو لنا الذات في أدنى مستوياتها وأبشع مظاهر سلوكاتها وتصرفاتها.

إن"عبد المجيد بولرواح"، ذات تحاول قدر الإمكان الصمود أمام حاجز الفقر، والتعامل مع واقع مرير، ومستقبل حقيقته تصدم، ووقوعها خطر يزلزل الذات، وما يحيط بها. فهي

تبحث تريد عن سلامة البدن وطول العمر. بحيث يتحقق الشق الثاني من مركب التسمية في بقاء هذه الذات على قيد الحياة حتى بعد محاولة الانتحار الفاشلة في "جســـر الهواء".

بلبـــاي: كلمة تمتد جذورها إلى العصر العثماني، تطلق على الحاكم الذي يهتم بتولي وإدارة مقاطعة من مقاطعات الدولة. وتدل الكلمة على الانتماء إلى مرتبة الأعيان والحكام. فــ"بلبـــاي" كان في الماضي ينتمي إلى هذه الطبقة، إلا أنه لا نجد تفصيلا وشرحا دقيقا لهذه الذات في الرواية، ومرد ذلك في رأينا هو تركيز الروائي على رسم معالم أقارب "بولرواح" التي يكونون جوهر الرواية الخلية المحركة لأحداث النص نواتها الشيخ عبد المجيد بولرواح.

عمـــار الحلاق: هو صفة مشبهة على وزن فعـــال. عاش "عمار الحلاق" زمنا طويلا، يقال رجل عمار، إذا كان كثير الصلاة وكثير الصيام ورجل عمار وهو الرجل القوي الإيمان المستقر في حاله الورع، وعمار مأخودة من العمر هو البقاء والدوام.

الحـــــلاق: صفة مشبهة على وزن فعـــال، من باب حلق من الحلق، حلق الشعر فهو حالق وحـــلاق، والحلاق هو الذي يمتهن الحلاقة. ويمكن لنا أن نقرأ ذلك التوافق التام بين الدلالة المعجمية والصفة التي ظهرت بها الذات هنا ذات الحـــلاق، كونه حلاقا. إلا أنها ذات تثبت إيمانا بقضية الوطن والدفاع عنه إلى آخر قطرة من دمه، وهو ما كان لهذه الذات، بسقوطها شهيدة. وبالتالي تنطبق عليها صفة "عمـــار" وظل ٍاسمها مسجلا في التاريخ والقلوب بحبر من ذهـــب.

عيـــسى: هو ٍاسم المسيح عليه السلام، اسم عبراني أو سرياني، وهو ٍاسم عجمي مشتق من شيئين ٍاثنين: الأول العيش، والثاني العوس وهو السياسة. أما إذا كانت دلالة الاسم يقصد بها سياسة الأحصنة، فإن لهذا المعنى حضورا قويا في النص تمثله الذات ممثلة في شخصية "عيـــسى"، مقدم الرواية الذي انتقل إلى النشاط السياسي وانخرط في صفوف النقابات العمالية ،والدفاع عن هذه الطبقة.

الرزقي: مشتقة من الرزق، الرزاق صفة من صفات الله تعالى، فهو رازق الخلق أجمعيين، والأرزاق نوعان: ظاهرة للعيان كالأقوات، وباطنة للقلوب والنفوس كالمعارف والعلوم، والرزق ما ينتفع به، والرزق العطاء.

البرادعـــي: اسم منسوب من باب بردع، البردعة الحلس الذي يلقى فوق ظهر الحمار وهنا نقصد به الشخص الذي يمتهن صناعة البرادع، إلا أن هذه الصفة أو التسمية يخرج صاحبها من توقعتها ويحظى بالرزق المعنوي المتمثل في الثقافة الدينية، ويتحول إلى إمام مسجد وتوزيع الرزق على الناس تتحول الذات من البساطة وعالم المادة إلى القيم وعالم المثل.

الطاهر: اسم فاعل من باب طهر، والطهر نقيض النجاسة، ورجل طاهر ورجال طاهرون، ونساء طاهرات، وطهره بالماء غسله والتطهير التنزه عن الإثم، ورجل طاهر الثياب منزه، وفلان طاهر الخلق وطاهره، إنه الطاهر؛ أي ليس بذي دنس في الأخلاق.

النشال: صفة مشبهة على وزن فعـــال من باب نشيل الشيء، أسرع نزعه [1] والمقصود هنا كثرة النشل، وسرقة الأشياء بخفة، فبعد أن كانت الذات تحترف النسل والسرقة تخرج من دائر الخطر، إلى عالم الكفاح المسلح من أجل تحقيق الاستقلال، وبعده تحقق الذات مركزا ومهنة لها قيمتها وشأنها في المجتمع وعالم الوظائف، تصبح ضابطا ساميا في الشرطة وكأنها الفرصة سانحة للذات بأن تكفر عن سيئاتها وتبييض ماضيها الأسود، وتحسن من صورتها في أعين الناس.

عبدالقادر: إسم من باب قـــدر: التقدير والقادر، من صفات الله عز وجل يكونان من القدرة، ويكونان من التقدير، وقوله عز وجل: "إن الله على كل شيء قدير"، من القـــدرة.

الغـــرابلي: اسم منسوب من باب غـــربل، غربل الشي ء: نخله والغربال ما غربل به والغرابلي هو الذي يمتهن صنع الغرابيل وبيعها. نتبين من أحداث النص أن ذات عبد القادر كانت متعلقة على نفسها من أحداث النص إن ذات عبد القادر كانت منغلقة على نفسها، منهمكة طوال الوقت في صنع الغرابيل، مثلت حادثة من طرف المستعمر، نقطة

---

[1] علي محجوب: بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية خويا دحمـان، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر 2003، ص 62.

تحول كبرى فيها، مثل قابليتها في التعلم وبعد الثورة استمرت هذه الموهبة في أخد العلم، إلى أن وصلت إلى مرحلة التعلم العالي، حتى أصبحت تحظى بنوع من التميز والاحترام في المجتمع.

ب- البعد الاجتماعي للتسمية:

يهتم الخطاب بمهنة التعريف بالشخصية من خلال التسمية، فالاسم متكلم بعين عن الذي يحمله من خلال إسناد مكانة له وصفات [1] فيأخذ الشخص أسما معناه يعرف ويتميز به في المجتمع عن باقي الأفراد، تعد التسمية نظام اجتماعي يدخل من خلاله المسمى دائرة التعريف التي تخول له استخدام الاسم في مختلف تعاملاته اليومية مع الأشخاص، يمثل الاسم دلالة اجتماعية على حد تغبير "الجاحــظ" في كتاب "الحيــوان" أن الغرب كانت تسمي أبناءها بأسماء يقصد من خلالها التأثير النفسي على العدو مثل: ليث، أســد، ضرغــام، وكانوا يسمون عبيدهم بأسماء تتضمن دلالة التفاؤل مثل محمود، مسعــود ومبروك. يستخدم السارد تقنية التسمية، حيث تصبح الذات "بولرواح" شخصية محورية تتحرك عبر مراحل النص وبفعل تصاعد وتيرة الأحداث تحل الصفة محل الاسم وتصبح دالة ومعرفة عليه ويصبح الاسم مجهولا، ذلك لأن الاسم مهم جدا ويعد تعريفا وتميزا للذات، والصفة فهي تخصيص ووسم الذات بعلامات خصوصية وسلوكات وتصرفات هي ملازمة للذات. فــ"بولرواح" اسم وصفة تدفع بنا إلى مجال البحث عن مدلولها، فهذه الصفة هي كنية أو اسم شهرة، تخيلنا إلى زمن ماضي كله ألم ومشقة وقد تتحول هذه الصفة إلى قرينة إذا ما ارتبطت بأفعال وتصرفات الذات، حيث تطغى صورة في مختلف الأماكن تنبعث منها رائحة الدم، الموت التي تتكرر وتتعدد بكثرة في النص والتي تتحول إلى قرائن تتخفى وراءها الذات ولا يمكن كشفها إلا من خلال قراءة السرد وتأويله.

تتخد صفة "بولرواح" وظيفة إدانة الذات ومحاولة تعريتها وكشف ماضيها الحافل بالجرائم، والخطيئة بدون ذكر سبب الجريمة أو دوافع المقتل. حيث ستشعر وكأن نهاية هذا الصنف من الذات قد قرب أجله ودنت نهايته، فنجد أن الروائي قد رسم لها قدرها

[1] رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، ص 162.

ومصيرها، وفضل عزلها في النهاية بإدخاله المستشفى، إنه رسم لمعالم الذات وصراعها النفسي الذي يؤدي إلى القتل في كثير من الأحيان.

"ارتسمت عليها، انبهرت، استسلمت، ازرورق مثلما ارتسمت أصابعي في عنقها[1]."

"ارتسمت أصابع على عنقك المزرورق مثلما ارتسمت أصابع على عنق عائشة[2]."

وتغدو بمثل هذه الأفعال الرواية دراسة في نفسية الذات التي يحركها فعل اللاشعور والتي تطغى عليها الرغبة في العيش ملطخة بلون الموت تفوح منها رائحة الخطر من كل صوب وناحية، يحاول السارد إيجاد مبررا وداعيا يفسر به جنونها وتهورها.

ونخلص من كل ما نقدم أن هناك تطابقا تاما بين الدلالة المعجمية للأسماء والهيئة التي ظهرت بها في الرواية فقد عكست من خلالها صفات الذات وعلاماتها المميزة ورصدت التغيرات التي تخللت بعضها في حين يحيل شطر من تلك الأسماع على نمطيه تلك الذات واستقرارها في عالم مرجعي معين ننتقي منه ثقافتنا طبيعتها وسلوكها، كما نجد في جانب آخر نوع من الشفافية تخيم على الذات التي تميز هذا النظام العلماني للأسماء الذي يمثل أحد التقنيات الهامة في تمظهر الذات وتحديد دلالاتها.

وما يمكن استخلاصه هو أن في كثير من الأحيان لا يتأتى للقارئ الوصول إلى حقيقة الذات من خلال التأمل والاستبطان وحده، كذلك من خلال فهم القوانين الأساسية التي تحكم علاقات المجتمع، وحتى يتسنى له ذلك،لا بد عليه من إجراء دراسة معمقة للمجتمع، فمن خلال المجالين يمكن له الوصول إلى حقيقة مريحة نسبيا. تمثل الرواية ملحمة الذات العربية فبعمقها ومختلف أبعادها.

تجسد الفرحة والبهجة، الحزن والألم، أنه واقع الذات العربية المليء بالأحداث والهزات التي أثرت على حياتها ومستقبلها، أمام إفلاس الأنظمة العربية وتواطئها مع الآخر. حيث انعكس هذا الوضع على الذات وجعلها تعاني في بوتقة من العذاب والفقر.

---

[1] الطاهر وطار: الزلـزال، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 214.

وكما أنها تجسد حضور التاريخ، إنه التحدي الذي يعزم عليه الروائي في أشكال وصور مختلفة ومتعددة، تمثل في جوهره حول سؤال الذات حول الهوية في تفاعلاتها وعلاقاتها بالآخر، ولما كان "النص الروائي التاريخي، المسرحي على الأقل من التاريخ يصبح وجها آخر من وجوه الواقع، على الأقل من التاريخ يصبح وجها من وجوه الواقع، على حد تعبير جورج لوكاتش[1]."

يصبح التاريخ في هذا السياق رصدا لما كان، لما هو كائن ولما يجب إن يكون. يتخذ حدث الظلام في النص بالذات إلى عقد مجموعة من التساؤلات لمعرفة دلالة وماهية هذه القيمة التي أرست بخيوطها على كل أرجاء العالم العربي، أنها فترات وفسحات من الزمن ومن أماكن مختلفة، قد يستخدم فيها الذات التي بطبعها ميالة لمعرفة مسببات الحدث ومستقبله في بعض الأحيان مجموعة من العلامات والدلالات الرمزية التي توحي إلى تفسير لهذه الظاهرة ونتائجها وانعكاساتها على الذات وتأثرها على الزمان والمكان.

وأما في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، فتمثل الذات مستودعا للقيم والفضائل والأخلاق. وهي أساس النقد والصلاح. ومحاربة المنكر ولو بالقلب وذلك أضعف الإيمان. فخلفت هذه المبادئ نوعا من صراع الذات وبين الآخر الذي ينسب إلى الباطل المتجسد في الغرب سلبياته وإيجابياته. ولقد بلغت أثار العتمة ذروتها على الذات والزمان والمكان، بحيث أصبحت لا تدرك بإدراكها في أي زمان هي، أنها في اللاز من تلك الأزمنة التي مر بها باتجاه الماضين والحاضر أو الماضي قدما نحو المستقبل تجوب قرونا وقرونا من الأزمنة، لكن لا تعلم في أي مرحلة من الزمن هي ويمكن اعتبار الذات في الرواية بالنامية والمتطورة والدينامية، هي ذات تتميز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية السردية، وتتطور وتتشكل مع تجدد أحداث النص، فتتغير بذلك سماتها، وتتجلى لنا بأبعادها المتناقضة ومع ذلك فهي قابلة للتفاعل والإدهاش والإقناع، ولا يمكن ل كان تتحكم فيها فهي تكبر تارة ويقل شأنها تارة أخرى ويكون حينها ساس هذا التعاظم

---

[1] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الطليعة، سلسلة الكتب المترجمة، العدد 49، بيروت 1978، ص22.

والتضاؤل، هو الحدث بعينه يخلق هذا النوع من الذات "تعددية في الحياة داخل الرواية ويستطيع الروائي باستخدامها وحدها أحيانا أو بدمجها بنوع آخر غالبا إنجاز تأقلمه ومناغمة الجنس البشري بالأركان الأخرى لعمله[1]."

فرواية: "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" ليست مشروعا للإجابة عن مشكلة ولا هي تؤدي إلى اطمئنان الذات وراحة بالها، وإنما هي مشروعا لتوالد أسئلة الذات شكلا ومضمونا، مشروع بدايته قلق ونهايته قلق أيضا، إنها فسحة مجالها مفتوح على الخوف والاضطراب.

تطرح الرواية تحولات، وتشخيصات الذات في علاقتها بالواقع و آثار الوضع الراهن عليها، إذ نراها تتحول إلى ذات، حزينة، مهمومة، مكلومة لا تقوى حتى على إبداء رأيها، أو تحليل المعضلة التي ألمت بها، تحليلا منطقيا. وتمثل "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" محطة كشف من خلالها الروائي عن تشخيص الذات العربية التي تحدث لها أثناء محاولتها التغيير، وفهم الواقع، والوضع الراهن، فمن خلال "الفانتازايا"، والخيال الواسع والحدث الغير الطبيعي، كشف لنا الرواية واقع الذات وصورتها عبر الأزمنة والأمكنة يدفعها إلى البحث عن وجودها، هو بحث الولي الطاهر عن بلارة الحياة والأمل المفقود في أحلام ضمن لحظة يائسة من واقع مظلم.

ج- البعد النفسي للتسمية:

وضع الروائي الذات في النص وجعلها في صراع ثنائي بين قطب تمثلا في ذات "عبد المجيد بولرواح" وقطب ثاني يجسد الشعب والسلطة. وقد نراه نجح في رصد صفات هذه الذات وميزاتها التي جعلها في خدمة تطور أحداث الرواية. حيث منح ذات "بولرواح" صفات ومميزات، التي جعلتها تشارك في خدمة وتطور أحداث الرواية، فمنحها صفات الإقطاعي، التي تملك كل الحجج والتفسيرات للتعبير عن أفكارها، وبالتالي الوصول إلى

[1] فورستر إ.م: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس بروس، ط1، طرابلس، لبنان 1994، ص 691.

مبتغاها، وبالإضافة إلى سعة المال، ورغد العيش الذي حظيت به، من عليها بالعلم والمعرفة الدينية، باعتبارها وسيلة من الوسائل المستخدمة لإخضاع الناس.

وبالمقابل نجد ذات الشعب تتخبط في سرداب الآفات، مغلوبة على أمرها لا تقوى حتى على الحركة ودفع البلاء عنها، راضية بما آلت إليه، اللهم إلا بعض الذوات كان لها الحظ ف تحقيق مبتغاها وشذت عن القاعدة بخرقها للنظام. وتمثل العلاقة بين الذات الأولى، والذات الثانية، علاقة تصادم وتنافر، يغلب عليها عند "بولرواح" طابع التسلط والاستعلاء.

في حين نجدها في ذات الشعب عبارة عن الإحساس بالدونية والخضوع والتبعية. أماجد أقرباء "بولرواح" يشكلون ذوات يحكمها منطق التحدي بالرغم من أنها مستقلة عن الذات المحورية والإقطاعية. إلا أنها تحاول المقاومة في سبيل تحقيق ذاتيتها، وتحديا لهذا المنطق. إن علاقة ذات "بولرواح"، وذات السلطة محكومة بالتوتر والتفاعل، والتباين.

تمثل الأولى الدفاع عن منطقها وتراه هو الأسلم. بينما الثانية تريد تطبيق النظام الذي تراها أنه في صالح ذات الشعب.

أما ذات "بولرواح"، يحكمها منطق الإقطاعية، وذات السلطة مرجعيتها ومنطلقاتها الاشتراكية وتحقيق الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج. بهذه الكيفية والرؤية يتأسس جوهر الاختلاف وتتسع بؤرة الفراغ بينهما. وأما العلاقة التي تجمع ذات السلطة بذات الشعب، علاقة ضمنية يتجلى ذلك في مفهوم الاشتراكية أن الشعب هو السلطة، والسلطة هي الشعب.

تقدم لنا رواية "الزلزال" نماذج متميزة مستلهمة من فئات وطبقات أفراد المجتمع على اختلافها وتنوعها، محاولة رصد تلك التغيرات العميقة التي تمر بها، مجسدة في ذلك ذات "بولرواح" التي تنتمي إلى مرحلة تاريخية تعيش حالة من الاغتراب، والصراع المرير مع الواقع الجديد الذي بدا محتما وأمرا حاصلا. وركزت عملية بناء هذه الذات بالأساس على مجموعة من المعطيات الفكرية والتاريخية والدينية والثقافية، حاولنا قدر الإمكان فك شفراتها وتبين علامتها وصيفاتها والوقوف على نمطية اشتغالها في النص

مستفدين من مقاربة هامون في الكشف عن سميولوجية الشخصيات في الرواية والتي تعني في إحدى دلالاتها، بالشخصيات المرجعية التي تحتلها في النص الثقافي والإديولوجي. حيث كانت هذه الفرصة سانحة لنا في كشف المكون الأساسي للذات في الرواية على اختلاف أشكالها، مظاهرها، مستوياتها والوقوف على أصولها المرجعية وحاولنا استخلاص مجموعة من النتائج نصوغها فيما يلي:

يمثل "بولرواح" الذات الجوهرية، مركز ثقل النص، تقدم لنا من خلال متن الرواية قضية التغيير التي لابد منها المتمثلة في النظام الاشتراكي وتأميم الأراضي الزراعية، تعكس هذه الذات بأفكارها وسلوكاتها ومنطقها في النص، ذات الإقطاعي من جهة وفي منحنى آخر الذات الدينية المثقفة يكتنفها بمجموعة من الصراعات النفسية والحوارات الداخلية والرجوع بالذاكرة إلى الماضي، والتاريخ والاستفادة منه في التحليل والمقارنة بين القضايا الجوهرية والأساسية التي تمس ذات المجتمع.

ورسم لنا مصيرها المتمثل في "الزلزال" الذي أصابها في مركز ثقلها، فيختار الروائي مدينة قسنطينة مسرحًا لأحداث رواية مليئة بالتناقضات، ممثلة في شخصية "بو الأرواح" الذي كان يحن دائمًا إلى قسنطينة الماضي، قسنطينة التاريخ. فهو إقطاعي بورجوازي معادي للثورة الاشتراكيّة والثورة الزراعيّة وكان يدافع دومًا عن مصلحته "جئت أقطع الطريق بين الحكومة وبين أراضي تسجيلها على أقاربي شرط ألاّ يملكونها أو ينالوا من ثمارها إلاّ بعد أن أموت[1]."

وتجسد لنا الرواية حالة الصّراع الداخلي حيث يقوم بو الأرواح بحوارات داخلية بينه وبين نفسه ينتقد ويشم من خلالها سخطه وتذمّره من الوضع الذي آلت إليه البلاد، إنّه يرفض أن يتحاور مع الآخر، هذا الآخر الكافر الخارج عن القانون الحوار معه ممنوع[2].

إن المدقق في نص "الحوات والقصر"، يكتشف أن الروائي قد اهتم بالنزوع إلى الأسطورة من أجل بناء الذات بطريقة تعتمد على الخيال، والغرائبي. تتشكل من خلال الرواية الذات الأسطورية تعكس بنيتها الفكرية، وظيفتها انتقاد الوضع السياسي الراهن

(1) الطاهر وطار:الزلزال، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص 132.
(2) مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000 ص 45.

للبلاد، وما مدى انعكاساتها السلبية على الذات، وما يمكن أن ينجم عن مثل هذا التصدع السياسي. يتخذ العامل الأسطوري قناعا، ورمزا يؤدي دور الوسيط يعتمده الروائي في عملية انتقاد الذات ووضعها الحالي.

وتمثل بلارة في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " عينة من الذات التي تسير على خط واحد وفي اتجاه واحد، فهي تنمو وتتفاعل مع الأحداث كاشفة في ذلك عن جوانبها الثرية والجوهرية كلما حققت أحداث الرواية تقدما، ذات حافلة بالعواطف المتناقضة:"حب، كره، تردد، إقبال، رغبة، امتناع... كل هذه المتغيرات والاضطرابات النفسية والسلوكية يقدمها لنا الروائي في أسلوب فني مقنع يبرز وعي الذات الفردي والاجتماعي ويبرز موقفها الحياة والإنسان.[1]" ولنا أن نتأمل هذه الصور المستوحاة من مجموعة من الحوارات بين بلارة والولي الطاهر:

" قبلت عن طيب خاطر الزواج من ناصر تربة العز"[2].

" حاول أن يتذكر لمن هذا العطر الذي يغمره"[3].

" مولاي الولي الطاهر هذه خلوتك وطريقك إلى حبيبك"[4].

"مقامك الزكي يا مولاي أو نسيت بلارة؟ أم كنت تبحث عني"[5].

"هيا يا مولاي ... هيت لك"[6].

"استغفر الله العلي العظيم، استغفر الله".

---

[1] خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى، 2000، ص 26.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

[5] المرجع نفسه، ص 12.

[6] المرجع نفسه، ص 12.

فكانت لتصرفات "بلارة" تداعياتها على الولي الطاهر، ويعود السبب الأول في تغيير سلوكات الولي هو تحولات وأفعال "بلارة" حيث كانت ترسم له طريق مساره، وتتحكم في الأحداث، لذلك تكون هادئة إن كانت الأحداث عادية.

ويأخذ الصراع النفسي حدة منخفضة، بينما ترتفع وتيرة القلق وتشتد ضربات القلب بشكل جلي. ولذلك تبدو لنا الذات في الرواية زئبقية بحيث يصعب على الدارس حرصها في قالب أو نمط واحد لكثرة تحولاتها من حال إلى آخر وتلونها بألوان قاتمة، داكنة تارة، وفاتحة، تارة، وناصعة، تارة أخرى. فهي في مجملها ذات معقدة، بل شديدة التعقيد إنها تمثل رسما لمعالم الذات العربية وما يكتنفها من غموض وتناقض في علاقتها الاجتماعية، وبالعالم الخارجي.

د- البعد الصوفي للتسمية:

بدأت الرواية الجزائرية يستميلها عنصر التصوف، فراحت تستلهم البعض من عوالمه الموازية ولمضامينها، فكانت من بين الأجناس الأدبية الأخرى، فاستندت على (العقل واللاعقل)، التجلي والتخفي، والتداخل في الأزمنة في رسم الجدل القائم بين الظاهر والباطن، والولوج إلى عالم الغرائبي والعجائبي. ويمكن القول بأن تجربة الطاهر وطار في الكتابة الإبداعية سمحت له بان يشكل نموذجا للرواية العربية من خلال "عرس بغل"، "تجربة في العشق"، "الشمعة والدهاليز" اتسمت كتاباته بمنحى تصاعديا في استنطاق ومحاورة الذاكرة الجماعية والتراث القديم، انطلاقا من رواية "اللاز"، و"الزلزال"، و"عرس بغل". وغلبت على نصوصه المسحة الصوفية في محاولة لقراءة الواقع مشكلة مجموعة من العوالم الصوفية.

ليبلغ بنا المطاف إلى رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " حاول من خلالها الروائي التطرق إلى المواضيع السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، ومناقشتها في مناخ وسرد وصفي. ويتمثل التراث الصوفي في مختلف إبداعات "الطاهر وطار" ابتداء من رواية "اللاز"، "الزلزال"، "عرس بغل " بزغت مشرقة برؤية الذات للتصوف،

استوعبت الواقع وحاولت تصويره والعيش تحت أجوائه الصوفية، وهو ما يبدو جليا في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " حيث استطاعت الذات فيها أن تلم بكل ما هو سياسي واجتماعي وديني، كل ذلك في عالم صوفي، حيث سعى الروائي من خلال تأثيث روايته بالدعاء، من خلال أسلوب تستخدمه الذات المتصوفة، لغة ومفردات، بعضها وليد الفك، والبعض الآخر من التأمل: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"، دعاء يخيم على مجريات النص. ويمثل مساحات كبيرة ومنه، دعاء هو سلاح البطل في معركته مع المجتمع ربما هي ليست فقط وضعية الشخصية الجزائرية، بل هي أيضا عرض لحالة تعبر عن الذات العربية، فهو يعود بالذاكرة بالنبش في الماضي من أجل امتلاك والتحكم في حاضر هارب صعب المنال.

يشير الطاهر وطار في روايته إلى مواضيع عديدة إذا ما فتشنا في زوايا النص، نجد أنه حاول عرض حالة الذات العربية الإسلامية المكلولة، المريضة، المنهزمة. حاول تمثيلها في النص للتعبير عن هذه الحالة التي لا تحسد عليها. مستخدما في ذلك معجما من المصطلحات الصوفية في تعرية وفضح النظام العربي في علاقاته مع الغرب، التي دخلت في نفق مظلم، وباتت مهددة بالزوال بين الحين والآخر. ويعود بنا الروائي إلى الماضي ومحاولة تتبع تلك التغيرات التي تطرأ على الذات. الصراع القديم بالصراع الحالي الذي يخيم على أحداث الساعة. مثل قتل خالد بن الوليد، للشاعر"مالك بن نويرة".

تمثل هذه الحادثة عتبة يمر من خلالها الروائي للحديث عن ظاهرة القتل التي استحوذت على الذات في الجزائر في الزمن الأمن، وما وصلت إليه الذات من قلق واضطراب نفسي عكر صفو حياتها، وزعزع أركانها من العمق. فكانت الرواية تعبيرا صريحا عن انشغالات الذات.

ترسم لنا مقدمة الرواية على مراتب التصوف وتقاسم هم الذات العربية فيما بينها ويلات الحرقة والألم والغبن. حيث يقوم الروائي بإهداء نصه إلى الشاعر الفلسطيني "سميح القاسم"، رمز من رموز الثقافة العربية، هذا الإهداء مقرون بحديث الرسول عليه الصلاة والسلام :"من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع

فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان" . إن توظيف الروائي لحديث الرسول ما هو إلا رؤية وإيمان الذات بالتغيير والعودة إليه.

يمثل الدعاء بالنسبة للذات تطهرا للنفس وتقيا للفتن والابتعاد عن الشر، فهو نوع من الالتجاء والتوجه إلى الله سبحانه وتعالى. للتضرع طلاب للنجاة والرضا. نفس الموقف، والحالة نفسها التي يواجهها الولي الطاهر من شدة خوفه مما حدث وما سيحدث مستقبلا وهو أمر في علم الغيب إلا أنه يشعره بالخوف والاضطراب النفسي. لذلك اتخذ من الدعاء سبيلا يطلب به التغيير وتحقيق طريق الكرامة الصوفية، ونص الرواية كل يسير في هذا الاتجاه الصوفي وآمل الذات في استجابة الله تعالى لدعائها، التي لا يمكن أن تعرف طريقها إلى الله إلا عن طريق يد الأولياء الصالحين: "اعتلى سجادا من جلد الغزال، وانطلق يؤدي ركعتين تحية للمقام والملائكة[1]."

وتظهر الملامح الصوفية في رواية: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ويتمثل في عنصر الدعاء بوصفه وسيلة التقرب والتضرع لله عز وجل، وفي مشهد يكرر فيه الولي الطاهر الدعاء تسعة وتسعين مرة أتاه صوت الملائكة يبشره بان الله قد استجاب لدعائه. "ابشر أيها الولي الطاهر، ربك استجاب لدعاء ظل ينتظره منذ سقوط الدولة العباسية [2]." ويجعلنا هذا النص المثير للانتباه أن نستنبط منه معطى تاريخي ومعرفي يتشكل وفقا لشعرية التلفظ الروائي، وإذا نحن تمعنا في النص قليلا جاز لنا أن نقول بأنه يشكل ميلادا لنص جديد يجعل قطيعة مع ما سبقه من نصوص.

فلم يعد ذلك النص الذي دام فترة من الزمن، حيث طغت عليه النظرة الواقعية والوجودية، بينما اليم غدا النص هاجسا متمثلا في أسئلة محرقة ومحرجة تطرح بجرأة. ويهتم نص "الطاهر وطار"، بلاشعور الذات العربية التي أصبحت المحرك الأساسي لبنية النص العميقة فجاءت تبحث في الذات، تصرفاتها، سلوكاتها، معرفتها، ثقافتها، تناقضاتها مشكلة في مجموعها صورة لحياتها اليومية. يخلق هذا الهاجس نوعا من القلق لدى الكاتب والقارئ معا.

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر، 2005، ص 16.
[2] المرجع نفسه، ص 25 .

هناك إذن نوع من التوتر والانفعال الذي تشكله، "أنا الكاتب "، والواقع (المرجع)، ليتحول ويتجلى في النهاية صورة الانفعال من خلال ما ترسمه مظاهر الصراع والتوتر بين الأنا وواقعها.

هــ – البعد الميثولوجي للتسمية:

يبني الروائي نصه على مجموعة من الشخصيات التي تحرك عالمه النص الخفي لعلها تفضح وتكشف لنا ما يوجد بجوهره وإذا ركزنا على رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء بحيث يمثل "الولي الطاهر"، أحد أهم هذه المحطات. بمقامه الزكي الذي يشكل بالنسبة إليه مكانا جاذبا للذات المتصوفة الهاربة إلى ربها. اتخذت منه سبيل إلى التوجه والتضرع إليه، بعيدا ومنعزلا في عباداته وتنسكاته. ويدعو في خلوته المولى طالبا منه النجاة واللطف مما هو كائن ومما سيأتي ... "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف "، دعاء يجسد لنا طبيعة الذات النفسية، أساسها الخوف الذي يسيطر عليها ولا تجد سبيلا لمقاومته سوى الدعاء. "ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرة إثر كل ركعتين، متجهدا[1]."

يرسم لنا الروائي حالة الابتهالات الصوفية للذات المتضرعة الخائفة، هي في جوهرها تبدو لنا علامة من علامات الكرامة الصوفية حققت ما عجز العرب عهن تحقيقه منذ الدولة العباسية إلى يومنا هذا. و تأخذ الذات في " الولي الطاهر"، أكثر من صفة، فتتجلى لنا مرة أخرى، "بلارة" في: صفة إنسانة، عادية، تحب وتتزوج، تحضر في النص بوعيها وفكرها كإنسانة عادية، عندما تبدأ في سرد حكاية زواجها، وكيف أنها تضحي بنفسها من أجل أن تحمي قومها من شر الحروب. لتتحول بعد ذلك من ذات عادية، طبيعية، المرأة الإنسانة، إلى : " ذات، الجنية" في محاولة إغراء الولي وتضليله عن الطريق السوي: "لو أنني متأكد أيتها الجنية، لتزوجتك على بركة الله وسنة رسوله[2]."

---

[1] المرجع نفسه، ص 25 .
[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 15.

تمثل "بلارة" في لحظة إغواء، ذات شيطانية تريد تضليل "الولي الطاهر" لكنه لا يعبأ لها، ولا يولي لاقتراحاتها وعروضها أيما اهتمام. فيقتلها حرصا على دينه. يتبدل جنس "بلارة" لتحظر مرة أخرى في صفة "الملائكة"، حيث لم يبق منها إلا هبات سماوية نورانية تعلم الغيب فيخاطبها الولي الطاهر: "متى تتنزلين يا ابنة النور[1]."

تجتمع في هذه الحالة ذات المتصوف، وذات الملائكة لتتقاسمان حالة التصوف، فهي التي تستشرف المستقبل وتطلعه بما سيكون، بعبارة أخرى المتصوفة التي ستخبره بما يجول في خيالها، وإحساسها لتشترك مع "الولي الطاهر" في كرامته، ولولاها لما غير الولي من دعائه المعتاد إلى دعاء غير معتاد : "تذكرت ما كان وما سيكون، مما علمه الله لآدم، عليه السلام، وجرت قدرته أن لا تتكشف الأسماء إلا بميقات، عندما يصير القار ماءا زلالا، وتسود الجبب والقمصان والعمامات فتنتزع، وتخشوشن الأيدي وتخضر الفيافي القاحلة، ويصير التراب هوالوطن والجار، هو القبيلة، والعشيرة، ويكون الدين لله، والحكم للناس[2]."

- "إن هذا لمخيف يا "بلارة "، فأدع الله أن يسلطه على عباده[3]".

إن تشضيات "بلارة" إلى إنسية، وفي أوقات إلى شيطانة، وفي مواقف أخرى إلى ملائكة. ما هي إلا علامات ترمز إلى تلك التناقضات التي مست الذات العربية، وتنوعت بين الالتزام والزيغ، القبول والرفض. كأنها تعيش حالة من الانفصام، أدت إلى خلخلة أركانها، أفقدتها توازنها على كافة المستويات. فتشترك ذات "بلارة" مع ذات الولي في مسألة انسجام وتوافق بينهما، فهي تتصف بنوع من الصفات علم الغيب، الحدس، الاستكشاف... وتخبره بما سيكون عليه فان تصوف الولي الطاهر لا يكتمل إلا بوجود

---

[1] المرجع نفسه، ص 20.
[2] المرجع نفسه، ص 75.
[3] المرجع نفسه، ص 23 .

"بلارة". فمن خلالها تسقط القناع عن الذات لتظهر الحقيقة جلية تنبأ عن مستقبل مخيف "وأخشى ما يمكن أن نخشاه جميعا ، هو أن نصاب في أية لحظة بالانهيار[1]...".

وأمام حالات التناقض والتنافر التي تحيط بعالم الذات، فبالرغم من ذلك إلا أن الروائي بإمكانه المصالحة والتوفيق بين "الولي الطاه ر" و"بلارة". هذا الرابط كفيل وحده بأن يعيد للخيط السردي انسجامه وتناغمه.

وتكمن الطريقة الوحيدة في بلوغ ذلك، البحث عن الصفات المسندة إلى الذات وما يقربها من الإنسان في صورته العادية. فتتجلى لنا في صفة "الولي الطاهر"، إنسان يشعر ويحس ويتأثر بالجمال، وما شابهها من الصفات الأخرى التي تجعل من الذات تحمل صفات إنسانية.

تتمظهر الذات بصفات متناقضة إنسية، جنية وكأن هذه الذات أصيبت بحالة انفصام، ذات تتأرجح بين الرفعة، والدونية، وبين الملائكة والشياطين، إنه عالم الذات الغريب والعجيب الذي يصور لنا مأساة التحول في ظل التطورات الحاصلة على الساحة العربية. وكان الرواية تجسد عملية استنساخ الذات على كل الأشكال ومختلف الصفات وهذا اعتراف صريح للمراسل "عبد الرحيم فقراء" بخصوص بلارة المستنسخة التي تحضر في كل مكان تحت اسم واحد. فكل المراسلين لهم إسم واحد في كل أنحاء العالم لا غير.

إن الذات المستنسخة التي تحضر في كل مكان تحت اسم "عبد الرحيم فقراء "، هو اسم المراسل، حقيقي، لمحطة حقيقية، لكن الظروف الفنية أجازت أن تتعدد هذه "الذات" من الفردية إلى الجماعية وأن تنتقل من مكان واحد إلى أمكنة متعددة.

و- البعد الثقافي للتسمية:

تسعى ذات الكاتب إلى تفكيك الذات العربية محاولة منه فهم هذا الكائن الممتلئ بالمتناقضات الذي يعيش بين دوامة الزمن وأبعاد المكان الفيزيائية ، والهندسية. وتجعل كل هذه الاهتمامات من القارئ الشعور قبل أي وقت مضى أنه سيقدم قراءة من خلالها

---

[1] المرجع نفسه، ص 60.

يتم استخلاص ما مدى معرفته وثقافته بالنص وفي هذا المجال يطرح وسيني الأعرج التساؤل التالي: "من الذي يستهلك الرواية؟ ضمن أي شروط وأين يقع فعل القراءة[1]؟"

وستبقى في نظرنا هذه الأسئلة الجوهرية المحرك الأساسي لعملية الإبداع فعلاقته بالقارئ المتميز.

يطرح النص من خلال علاقة الذات بالمكان، حلم الحرية، الذي جعل من الذات تنتقل من مكان إلى آخر بحثا عن استقرارها وسعادتها لدرجة أنها تجعل من المكان المنشود، مقدسا فيه تكمن هويتها وسعادتها. أمر أرق الشعراء والأدباء والمفكرين باستمرار إلى غاية وقتنا المعاصر، ستظل هذه المظاهر من بين بصمات الكتاب والمبدعين في نصوصهم. عن هذا الاهتمام الذي توليه الرواية الجزائرية والعربية لمفهوم الذات له مبرارته الفكرية والثقافية، يقول غريماس: "إن الفرد ينكتب في العالم منذ ولادته ويندمج معه تدريجيا بفعل التعلم وبفضل عالم دال يتكون في آن واحد من الطبيعة والثقافة أي من ما يجب فعله الثقافي وما لا يجب فعله الطبيعي[2]."

لقد اهتم الروائي بعنصر الذات باعتبارها علامة على نوع ومستوى معين من الذهنية والعقلية والثقافة. ذلك لأن الروائي يتموقع بصفته ذات كاتبة قبل أن يعزم على اختيار بنياته السردية والخطابية. وإذا كان هذا التأسيس من قبل السارد يندرج تحت ما يسميه "غريماس" "بالاندماج العاملي"، فإن تأسيس المؤلف بوصفه ذات خارج نصية الماقبل – الاندماج العاملي باعتباره يحيل إلى الفضاء المعرفي الذي ينكتب داخله المنظور القيمي للمؤلف قبل أن يختار البنيات السردية التي تشكل مرتكزا لفعله السردي"[3].

---

[1] واسني الأعرج: جماهرية النص الإبداعي، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، يوليو، أغسطس 1985، ص 56–57.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] نفسه، ص 60 .

ويعتمد الروائي في عملية تشخيص الذات في نصه على مجموعة من العناصر الفنية في مجال السرد: من شخصيات، زمان، مكان، التي يستثمرها في سبيل ذلك والتي تحول للقارئ تأويل تجليات الذات داخل النص. فتبدو لنا هذه الذات تتدرج ضمن "أنت"، و"أنا" و"كلنا"، أي أن هذه الذات تشكل خطابا، نفسيا، وثقافيا وجماليا... تحمل رؤى دالة على عالمها الطبيعي. ويمكن القول بأن الذات في رواية: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تتصف بالبنية العميقة التي لا يمكن تجاهلها أثناء قراءة النص إذ هي النواة المركزية لمضمون الذات التي تمثل كيانا حاضرا في النص بثقافتها ووعيها الاديولوجي وموقعها من العالم ومحاولة تحليل البنية النفسية للذات العربية وتقديم صورة لحالتها. الغير طبيعية.

يرمز "عبد الرحيم فقراء " في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" إلى الذات العربية المثقفة، تمتلك صفتان الأولى الثقافة، والثانية الفقر، ويعكس هذا واقع الذات العربية، التي تخضع إلى الفقر من كل جوانبه. ثم إن هذا العبد، الرحيم، المثقف، الفقير قد اكتسب البعض من صفات الولي الطاهر ، الذي تتكشف له أشياء قد تغييب عن الآخرين، فكذلك الشأن بالنسبة إلى عبد الرحيم فقراء، فهو على العلم بأشياء تغيب عن المشاهدين، فيتكفل بنقلها إلى الناس حتى تتكشف لهم الصورة وتظهر الحقيقة. وهذا ما يتضح من خلال إحدى مراسلاته التي يظهر فيها المذيع إلى أن يقطع الخط بفاصل قصير. ومن خلال ذلك يتم نقل أحد الحوارات السرية، التي لا يعرف عنها المشاهد شيئا.

لقد حققت شخصية "عبد الرحيم فقراء" عدة أهداف في النص بحيث كان توظيفها، ناجحا إلى حد ما، ترمز إلى الذات التي أخذت على عاتقها تعريف المشاهد بالحقيقة ووقعه أمام الصورة، صورة الواقع المرير. ويمكن القول بأن عملية تشظي الذات التي أصابت "الولي الطاهر"، قد امتدت إلى باقي الذوات الأخريات ببحث لا يمتلك دلالة "الولاية الصوفية" في ذاته، وإنما تتطاير شضاياها إلى شخوص آخرين، فتستقبل "بلارة" و"عبد الرحيم فقراء"، شيئا من هذه الصفات التي ساهمت بقدر كبير في رسم معالم الذات العربية وواقعها.

عبد الرحيم فقراء، اسم يخص ذات واحدة لكنه يوجد في كل أرجاء العالم، يتعدد في أمكنة مختلفة وكثيرة. هو صورة طبق الأصل لمجموع ذوات العالم. أضفى عليه الروائي صفة الفقر، يمثل نموذجا للذات المثقفة العربية الفقيرة.

هذه الذات قد تعرف أشياء وأخبارا تغيب عن الولي ولا تستطيع معرفتها إلا بواسطته مساعد يكون له يد العون في إتمام تأثيث الخبر. فهو يتميز، لكونه يستطيع معرفة أشياء قد تغيب عن المشاهدين على شكل مجموعة من الحوارات التي دارت بين كم من الشخصيات والأسماء في النص.

فعبد الرحيم فقراء، هو اختزال للذات العربية بحقيقته وواقعه، واقع الذات المثقفة حيث شكلت ملمحا بارزا، لم يوظف الروائي هذا الاسم توظيفا إعتباطيا، فهو إسم استوحاه من الواقع وله وزنه وقيمته في المجال الإعلامي. فجاء هذا الاسم دلالة على حال المثقف العربي اليوم.

ففي وسط العتمة السوداء لا يوجد سوى "عبد الرحيم فقراء" في كل ركن من العالم. ينقل الأحداث التي يراها وعليه جاز لنا أن نسمي عبد الرحيم ب "لسان حال المثقف العربي"، هو صوتهم الذي يريدونه أن يصل إلى مسامع كل الناس. صوتا وصورة ميزته الإخبار عن الحال. ومأساة العالم العربي، فلم يبق إلا عبد الرحيم فقراء ينطق بمنطق وفكر وأحلام وأمل "الولي الطاهر".

وتتخذ في منحى آخر، الذات صفة أخرى وسلوكا مغايرا فمثلا "بلارة" من الجنية إلى الإنسية المرأة الضعيفة التي تسول لها نفسها بارتكاب الخطيئة. فنجد في هذا المشهد الحقل القرآني حاضرا بقوة واجترار بعض الآيات القرآنية يوظفها الروائي بحبكة أدبية وفنية ويظهر هذا عندما تضعف الذات وتنصاع لرغباتها متمثلا في قول بلارة للولي الطاهر: "مولاي هيت لك". ويتمثل قولها هذا في استحضار الآية الكريمة : "وراودته الذي هو في بيتها وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون.[1]". وهنا يظهر مدى الترابط والتوافق الدلالي بين حادثة سيدنا يوسف عليه

[1] سورة يوسف، الآية 23.

السلام وامرأة العزيز. وتمثل الذات في هذا الموقف رمزا للإغواء والغواية: لتتحول من عالم الخطيئة إلى مستوى المعرفة بالأشياء. فهي تتبئ الولي الطاهر بأحداث لم يعرفها ولم يعلمها فتقع الذات هنا موقع الملائكة التي تسمع من الله الأسماء لتعييها وتعلمها، وعجز الولي الطاهر من عجز الملائكة.

ويمثل هذا التوحد والانسجام بين ذات "بلارة" وذات الولي الطاهر، هو رمز توحد بين الذوات العربية التي طالما انتظرها الإنسان العربي في العالم، وإحساسها الفظيع بالتشضي والغربة والاغتراب. الذي أصبح خصوصية الذات العربية. تائهة لا تعرف ماذا تحب ماذا تكره، تعيش في حالة من التناقض بعدها الذاكرة الإسلامية تنكرها للتعاليم، وفقدانها للثوابت والقيم، والمبادئ جعلها تتنكر لكل شيء في الوجود.

3) الحدث ودلالته:

أ- مفهومه:

يمثل الحدث العنصر الأساسي الذي يشكل عماد العمل الروائي: "فهو النواة التي تقيم عالم الرواية والشريان الذي يزودها بالتدفقات الحياتية [1]". ولا يمكن لنا أن نتصور إنتاجا سرديا يفتقر إلى الحدث، حيث اهتم الروائيون والنقاد منذ القدم بظاهرة الحدث في النص. فمنهم من قرنها بالواقع فجعل الرواية وثيقة تاريخية واجتماعية تعكس الواقع بحذافيره.

يتجلى الحدث بوصفه ممثلا وحافزا في كل مجالات الحياة ولا يمكن لنا أن نتصور شيء ما من دون حدث بمعنى "هو أصل كل فعل وتاريخ، وأسطورة، وقصة وحكاية وما شئت من مظاهر الوعي التي تجسدها مظاهر اللغة العامة أو الخطاب الفني، الذي يتميز به كل إبداع وكل جنس من الأجناس الأدبية [2]." وعليه فإن الحدث هو المحرك الأساسي والفعلي للشخصيات في واقع النص، والتي تمثل في النهاية انعكاسا لتجارب الذات

[1] بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب، وهران 2001، 2002، ص، 121.

[2] عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، والدار التونسية للنشر، الجزائر 1989، ص 71.

.

وخبراتها والتي ترسم بدورها عالمها الخاص والمتميز الذي تؤمن به وتعمل جاهدة من أجل إرساء بنائه. فالحدث إذن هو روح النص الذي تضمن له حياة أطول ومدة أكثر فهو المادة الأولية التي تزود النص حتى تضمن له استمرارية العملية الإنتاجية.

يعلن الروائي "الطاهر وطار" منذ الوهلة الأولى عن مذهبه في الكتابة باختياره للواقعية الاشتراكية. فتظهر بصمات المذهب في معظم أعماله الإبداعية التي حاولت أن ترصد لنا حركة، وتطور الثورة الجزائرية مع الصراعات النفسية والتحولات الاجتماعية المصاحبة لها. تميزت الرواية بمحاولتها التأسيس لخطاب روائي جزائري من حيث بنيته اللغوية والسردية والفنية والحدث وعلاقته بالشخصية في الزمان والمكان. ومختلف الدلالات والعلامات السيميائية التي من شأنها إحالة القارئ على تأويلات متعددة ومختلفة.

وتمثل الثورة الهاجس الأكبر والنواة المركزية التي حركت فضاء النص وشخوصه في كم من الأحداث منحت الذات صورة وشكلا. يقتحم "الطاهر وطار" ويدخل الساحة الإبداعية بنص، "اللاز".

تبدأ الأحداث في قرية من قرى الريف الجزائري، هناك في أعلى القرية تتمركز ثكنة عسكرية يتولى أمورها ضابط فرنسي إبان حرب التحرير، قرية على الرغم من صغرها يقطنها أناس كثيرون على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم: "اللاّز" ابن لقيط، أمه تُدعى "مريامة" معروف عنه أنه عنيف، شرير بطبعه، يخشاه أهل القرية، يسرق، ينهب، فهو موطن كل الصفات الدنيئة. تردد على السجن ثلاثين مرة حتى صارت له زنزانة لا يدخلها سواه[1]."

أولت "اللاز" أهمية فائقة للبعد الإيديولوجي، ممثلاً في كيفية التفكير في الثورة وطريقة التخطيط للقيام بها، والقناعة التامة الراسخة في عقول وأذهان الجزائريين في ضرورة محاربة المستعمر. فتبدأ فكرة القتال تتكوّن من تشكل فرق صغيرة، تنفرد كل فرقة بعمل محدد تقوم به مثل : "ذبح الخونة، قطع أعمدة الهاتف والكهرباء، زرع

(1) المرجع نفسه، ص 10.

الألغام...[1]" يعد "اللاز" شخصية نقطة ارتكاز المحورية للرّواية وما تحدثه من انقلابات في المجتمع والسياسة، ينتقل من الصعلكة والسرقة والعنف إلى الإحساس بالمسؤولية تجاه الوطن وضرورة القيام بشيء من أجله وفي سبيل تحريره. وإلى جانبه تمثل شخصية "زيدان" رمزًا للتفاني في النّضال والتضحية من أجل المبادئ، معلنة انتماءها الشيوعي وتكريس حياتها من أجل الوطن. فالروائي أراد أن يوحي انطلاقا من سلوكات ودور هذه الشخصية أن الشيوعيين الجزائريين لم يتخلوا عن الثورة بل كان نضالهم كبيرا ومستميتا وأنهم معروفون بولائهم وانتمائهم لوطنهم.

وتعد الرواية من بواكير النصوص في الجزائر تعكس واقع الذات المشتتة بسبب الاستعمار، تبحث واقعها ومصيرها المهدد بالاستقرار بفقدانها للعدالة والمساواة. وفسر أهل القرية هذه العلاقة كل حسب اعتقاده ومفهومه، فمنهم من رأى أن اللاز يشكل واسطة بين أمه والضابط الفرنسي، والبعض وصف هذه العلاقة بالخيانة.

ويشاء منطق السارد أن يتعرف "اللاز" على أبيه "زيدان"، رجل ثوري، مناضل يعمل لصالح الثورة. فكانت هذه الحادثة سببا في انقلاب الأوضاع رأسا على عقب وكانت باعثا على أن تتغير الذات بين عشية وضحاها من الأسوأ إلى الحسن. وتغيرت كل صفات الذات من الدناءة إلى النبل والشهامة.

وبعدما كانت الذات مجهولة الهوية، أصبحت معرفة ولها أصل وانتماء، فزادها الإحساس بالانتماء قوة وإصرارا وعزيمة على الانخراط في صفوف الثوار والنضال من أجل الحرية. وتنتهي الرواية بموت ، "اللاز" و"زيدان" ، الأب والإبن نهاية مأساوية فالأب كانت نهايته جسديا أما الابن فنهايته كانت الجنون وبين ثنائية (الموت والجنون) تتشكل دائرة المأساة للذات الجزائرية في تلك الفترة. ويحتل الحدث في رواية "الزلزال"، التجربة الثانية للروائي، تعبر عن فترة الاستقلال يتمحور موضوعها حول الثورة الزراعية. وتجسيد لتلك التحولات التي مسّت الجزائر بعد الثورة. تتخذ الرواية منذ الوهلة

[1] المصدر نفسه، ص 100.

الأولى. وبدءا بالعنوان "الزلزال" الذي يمثل انقلاب الأوضاع التي تغير بموجبها نظام المجتمع الجزائري، هي تصدعات وانكسارات الذات الجزائرية في عمقها. لتتأكد هذه الصورة البشعة للذات في رواية "الزلزال " تنساق الذات وراء حب التملك فتحاول أن تحافظ على ملكيتها للأراضي، بكل الوسائل والطرق والخوف من مشروع الحكومة لتأميم الأراضي الزراعية والقضاء على عهد الإقطاع والإقطاعيين. وتمثل من زاوية أخرى الرواية زلزالا أصاب الذات الجزائرية بعد الاستقلال في الصميم فتصدعت القيم وغابت الأخلاق وحضرت مكانها الرذيلة وكل السلوكات المنافية للقيم الأخلاقية.

تبدأ الرواية بوصول الشيخ "عبد المجيد بولرواح"، إلى مدينة قسنطينة بعد غياب دام ستة عشر عاما. يطوف المدنية بحثا عن أقربائه، ليكتب لهم جزءا من أراضيه دون أن يتصرفوا فيها إلا بعد وفاته، بغية انقاد ما يملكه من أراضي من التأميم الزراعي. تسيطر عليه بشاعة وهول صورة الزلزال بكل تجلياتها المختلفة، والمتنوعة بضعفها وقوتها، بعد أن استمع إلى وصف زلزلة الأرض يوم القيامة، أثناء صلاة الجمعة. وكلما تعمق في المدينة ذات الجسور المعلقة، أشعرته مناظرها، وهيأتها بأن موعد الزلزال يدنو شيئا فشيئا. ازداد إحساسه بالغضب الشديد، بعد أن فشل في لقاء أقاربه الذين تغيرت أحوالهم. فالنشال أصبح ضابطا، والحلاق هو في عداد الشهداء، ومقدم الزاوية تحول نقيبا والغرابلي أستاذا، والراعي إماما لمسجد. يجد الشيخ بولرواح نفسه بين عالمين متناقضين الأول ما قبل الاستقلال حيث كان يتمتع فيه بسلطة الأمر، والنهي والثراء.

أما الثاني فهو بعد الاستقلال الذي لم يعد كذلك. يتداعى وعيه أمام الحاضر المزري وما وقع لزوجاته، وزوجتي والده، وزوجة أخيه، اللاتي لقين حتفهن على يده. لم يصدق ما آل إليه مصير أقربائه الذين كان يحتقرهم في زمن مضى ويهينهم. فبلغت المفاجآت السيئة والعجيبة في الوقت نفسه، حد الغرابة والتعجب في ذهن "بو الأرواح" فلم يقدر على تصديقها، وتقبلها فلا يجد نفسه إلا وهو يصرخ بأعلى صوته، معلنا جنونه والأطفال من حوله ضاحكين من محاولة الشيخ بولرواح الانتحار، والأصوات تتردد على لسانه: "يا سيدي راشد، يا صاحب البرهان".

"يا سيدي الطالب، داوينيي نبرا".

"الكلام المرصع فقد المذاق، والحرف البراق ضيع الحدة".

ب– الحدث الأسطوري:

يشكل الحدث أحد معالم السرد يعلن عن بدأ مغامرات "الحوات والقصر [1]."، حكاية يغلب عليها طابع القصص الشعبي. ينتقل من مأساة الهزات الأخلاقية التي تضمنتها رواية "الزلزال"، إلى عالم الغرابة والعجائبي إنها الميزة التي يضيفها الروائي على نص "الحوات والقصر" في قالب درامي يخط لنا الروائي معالم الذات ممثلة في شخص"الحوات" وكيف تتمتع هذه الشخصية بروح المجازفة والمخاطرة من أجل إسعاد الملك، ومساعدة الغير في كسب قوت يومهم.

وتجسد الرواية أسمى معاني الذات في الأخلاق والنبل والشجاعة والشهامة في سبيل تحقيق هدفها والتأكيد على هويتها، يؤدي إعجاب الناس بهذه الذات وما تتميز بها من صفات النبل، تحولها إلى ولي من أولياء الله الصالحين. وتعالج الرواية" تضحيات الذات، حيث تعيش في عالمنا المثالي، ذات قنوعة، صبورة، تخاطر بحياتها من أجل إسعاد الغير. "فعلي" صياد يعيش ببساطة، شيمته النبل والشهامة، طيب القلب، لم يسرق يوما ما، ولم يكذب ولا لمرة، لم يظلم أحدا.

إذ تجعل منه هذه الصفات نموذجا للذات المثالية، فتسمو إلى مرتبة التقدير والاحترام، سخية وكريمة، لا تبخل على أهل القرية بتزويدها بما تصطاده من السمك مجانا "الزيت من الزيتونة، والحوت من البحر ولا حاجة إلى نقودكم [2]." عبارات تمثل في معناها شعار الذات النبيلة، الصبورة والقنوعة بالرغم من حاجة "علي" الماسة إلى قوت يومه إلا أنه يؤثر ناس القرية على نفسه حبا في إدخال السعادة إلى قلوبهم وبيوتهم. ويركز الروائي على البطل في أغلب مراحل أحداث الرواية موليا اهتماما بالغا بصفات

[1] الطاهر وطار: الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1 الجزائر، (د،ت).
(2) الطاهر وطار: الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 الجزائر، ص 48.

"علي" النبيلة لدرجة أن أهل القرية يحولونه من صياد بسيط إلى مقام الأولياء والرسل بل الآلهة[1]. فتتسارع الأحداث وتنمو ليكبر معها شأن "الحوات" بين أهالي القرية إنها الصفة نفسها التي أرادها للذات في أن تكون نموذجا للفارس الذي يخلّص أهل القرية من ظلم وقهر القصر وخطر الجوع الذي يهدد حياتهم. وفي جانب توظيف الروائي عنصر الأسطورة التي تدور فيه وعاء أحداث النص. تتميز بقدرات إيجابية وطاقات مميزة، ومادة خصبة لما تنتجه من تخييل فهي معين لا ينبض، متدفق باستمرار تحيلنا على التأمل، والتخيل تأتي من الماضي الغابر لتعانق الحاضر وتتنبأ بالمستقبل. هذا ما جعلها حية فينا لا تموت كيف ذلك، وهي ذاكرة الشعوب جزء من ثقافتهم واعتقاداتهم.

استطاع من خلال عنصر الأسطورة أن يحرك الروائي الوجدان الجماعي، فحقق بذلك انسجاما وتواصلا كليا، بين الفرد والمجتمع (البطل) و(أهل القرية). فيقرر علي الحوات ذات يوم أن يقدم سمكة اصطادها تزن سبعين رطلا جميلة بألوانها الكثيرة إلى السلطان بعدما نجا من موت أكيد وأثناء رحلته إلى القصر على الأمل في مقابلة السلطان تتنوع وتتداخل الأحداث، يمر بسبع قرى وفي كل قرية محطّة لقصة جديدة مثل: المخصيين الذين سلبهم القصر رجولتهم وهيج نساءهم، والمتصوفين الذين أعماهم، فلكل قرية ذكرى سيئة تحمل آثارها ... سبع محطات في كلّ محطة إهانة وقمع وجور.

يتساءل "علي الحوات" كيف سيكون مصيره؟ حرّكه دافع الخير باتجاه القصر، وهذا المكان عالم مميز، ليس فيه إلا الشر والبلاء.

فيتعرض "علي الحوات" لأولى المفاجآت السيئة قطع يده اليمنى التي كانت تميزه كأحسن وأمهر صياد في القرية ووسيلته في كسب قوت يومه، والثانية قطع لسانه، وقطع يده اليسرى وفقع عينه. ومن خلال سيرورة الأحداث وتفاعلها قد شكلت لنا مأساة بمقابلة الخير للشر، ووعي الذات وإدراكها الكلي بضرورة ال نضال والفوز على الشر لأن

(1) المصدر نفسه، ص 66.

انتصار "علي الحوات" هو انتصار الذات الجزائرية المقهورة على الأوضاع المتردية السائدة إنه باختصار وعي الذات بضرورة الثورة.

ج- الحدث وانهيار الذات:

يجسد لنا الحدث في تجربة "عرس بغل"[1]، نعيشها مع الروائي ، تقذف بنا في عالم مليء بالتناقضات الرذيلة. ترسم لنا صورة بشعة للذات، وإحساسها بالضعف واليأس. مقرها أماكن اللّهو والمجون، التي تتردد عليها للنسيان وضعها وواقعها المزري والمر. تمثّل في مجملها صورة للسلوكات المنحرفة لذات مهزومة لا تملك بديلاً يخرجها السير من سرداب مظلم مصيره مجهول. وتعيش الذات تجربة جديدة في رواية "عرس بغل " حيث تؤسس علاقة حميمة بين الذات والتراث، من جهة، والتقلبات والانتكاسات الأخلاقية التي تطالها من جراء الفقر والجوع، تجد نفسها تندفع دفعا نحو سبل الرذيلة لكسب قوتها اليومي.

وضعية مزرية، أفرزت ذات ضعيفة منهارة نفسيا فاقدة للأمل، أثرت على طبيعتها وأسلوبها في الحياة. تتربع الرواية على ستة وعشرين فصلا تبدأ بالجملة التالية: "عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة، وجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد.[2]" يستخدم الروائي فعل "**اجتاز**" ليسرد من خلاله حالة حركة معينة. تبدأ بالانفتاح، لتنغلق فجأة.

ترسم لنا في شكلها مقابلة بين ثنائية الموت والحياة. ويؤسس فعل "اجتاز" للشخصية المحورية، التي تتخذ أشكالا وصورا متنوعة تكون تارة دائرية، ولولبية تارة أخرى. وتنتقل عن طريقه الذات من حالة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر. ويرمز الفعل نفسه إلى الامتحان الصعب الذي يضع في الروائي الذات، وهل ستجتازه فتتجاوز محنتها.

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل، دار الهلال، القاهرة 1988.
[2] المرجع نفسه، ص 7.

فالحاج كيان هو خريج جامعة الزيتونة الذي حاول الترويج لدعوة شيخه، "حسن المصري" في أماكن الرذيلة قبل أن يرى في "العنابية" جنة الدنيا قبل الآخرة.

يمثل "الحاج كيان" الذات السلبية، من خلال تصرفاتها وسلوكاتها المتناقضة. تجعلنا تداعياته وأحلامه نقترب من حقبة زمنية عاشتها الذات، وتخبطت في متاهاتها. فيجعل فعل"اجتاز" الحاج كيان ينتقل من سلوك إلى آخر، وأن يسلك طريقا آخر، يمارس فيه حياة أخرى لمدة يومين في خلوة، يتألم ويبكي على فعلته المنافية للدين والعادات والأخلاق، لعله يتطهر من فعلته. ويضعه الفعل نفسه أمام امتحان في موقف صعب. حيث يختار مكانا بديلا يوافق ذاته المتعبة، المهزومة، والمكلولة، بذهن مشتت. فلم تجد سوى المقبرة، ذلك المكان المهجور فيعبره، ويستعرض من خلال ذاكرته حياة الشعراء القدامى، ويستعين بمجموعة من الوسائط التي تعيده إلى زمن الحاضر، واقع المكان المهجور.

تتمثل هذه الوسائط في علبة حلوى، وقارورة عسل، وغليون الحشيش. لتحضر في مخيلته صورة العنابية بجمالها "التي استطاعت أن تزعزع جامع الزيتونة بسواريه ومشايخه وبفقهه ونحوه وصرفه وتجويده[1]".

تعرض لنا الرواية حالات من التناقض التي تخيم على الذات، مجسدة في شخص الحاج كيان، ذات تكتنفها الشك والغموض، واليقين بالخطأ، والدين باللهو. يتجلى كل ذلك من خلال رحلات وتحركات الحاج كيان التي تدوم يومي السبت والأحد. ليعود في فجر كل يوم اثنين، فيغير ملابسه ويصلي في المسجد. فيعود مرة أخرى إلى حياة الرذيلة بين أحضان العنابية، وفتياتها. يتحول هذا الاختيار والعبور من حالة إلى أخرى قيمة فنية، يعبر من خلالها الروائي عن حياة الذات، وما يكتنفها من زيف ونفاق. ويصبح العبور مرتبطا بحالتين(الطهارة، والدنس) نكتشف من خلالهما اضطراب الذات، وعدم استقرارها. يراودها الشك "أنا لست ميتا جديدا، أنا مت منذ الأزل، أنا ميت قبل أن يخلق

[1] المرجع نفسه، ص 67.

العالم كله، بل حتى قبل أن يكون هنالك موت [1]." ويضيق الحال بالحاج كيان، فيتمثل نفسه بعد أن فشل في حياته، أنه من أهل الدعوة وصورة لأبي موسى الأشعري، فيقرر السير في طريق الإصلاح والدعوة، وأن يبدأ تجربته من مكان الرذيلة الذي تملكه العنابية. لكنه يفشل في مهمته، فيختار طريقا معاكسا، فأصبح عاشقا للعنابية، وتحول إلى قاتل ودخل السجن من أجلها.

وتتخذ الذات في "عرس بغل" أوجه متنوعة، دائمة التحول بفعل الديني والاجتماعي والسياسي. ذات تتخبط في عالم اللهو والمجون، هذا العالم الذي: "يتحرك بلا قوانين، أو دافع، أو رغائب [2]". مثل "بولرواح بطل رواية "الزلزال"، شخصية سلفية بورجوازية، إقطاعية يرفض الأفكار [3] التي جاءت بها الاشتراكية الزراعية. وهي أفكار تمثل الطرف النقيض من مصالح طبقته: "جئت أقطع الطريق بين الحكومة، وبين أراضي تسجيلها على أقاربي شرط ألا يحوزها أو ينالوا من ثمارها إلا بعد أن أموت[4]."

فواقع البطل حاضر بكل تمظهراته، إلا أنه يرفضه جملة وتفصيلا، لقد افتقد فيه صورة الماضي، وصورة اللذات الحرة، يدفع هذا الشعور العميق بالحزن بالراوي أن العدول عن الحوار العلني، والميل إلى المونولوج الداخلي الجاري، في ذهن البطل والذي عن طريقه يحظر ويتداخل الماضي، والحاضر فيبدأ البطل التحدث عن نفسه، وعن الآخر. وترتفع حدة الحوار، وتقلب الأمور على كل مستوياتها ووجودها، فيتحول الحكي إلى شتم وانتقاد، للواقع، "فهو عين الكاميرا التي لا تكاد تترك شيئا دونما خطة" [5]. فإن التخلي عن الحوار، دلالة على أن : "الآخر بالنسبة للبطل مرفوض مسبقا، ويشكل العالم المتخلف، والكافر، والخارج عن القانون ... لذلك فإن هذا الآخر، غير قابل للتحاور[6]."

---

[1] نفسه، ص 11.
[2] نفسه، ص 10.
[3] الطاهر وطار: الزلزال، ص 132.
[4] المصدر نفسه، ص 132.
[5] نفسه، ص 29.
[6] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983، ص 56.

يرسم عنوان الرواية "الزلزال" خريطة اجتماعية وطبيعية لمدينة قسنطينة في غاية الشمول والدقة".

يتخذ البطل من المنولوج وسيلة لطرح مبادئ الاشتراكية الزراعية التي تتنافى ومبادئ البورجوازية: "لذلك سيقف لا محالة ضد الثورة الزراعية، لما تشكله هذه الثورة من تهديد بالنسبة إليه كفرد ملاك، ولطبقته كنظام ببسط نفوذه اجتماعيا على الطبقات الشعبية، ويحاول أن يستغل هذا النفوذ للوصول إلى نفوذ أوسع."

تستمد الرواية أحداثها من الواقع الجزائري، وبالضبط من تلك التغيرات التي طرأت على المجتمع أثناء الاستقلال، عندما اختارت الحكومة الاشتراكية كنظام سياسي واقتصادي، جعل الكاتب من البطل "بولرواح"، الشخصية المركزية في النص. حيث استحوذت على أغلب صفحات النص، يشكل النواة المركزية التي تتكفل بهندسة الحدث الروائي منذ الوهلة الأولى، جاعلا من النهاية إعلانا صريحا عن "تصدع طبقة الإقطاع وتزلزل كيان أفرادها مع مجيء مشروع الثورة الزراعية[1]."

يرصد لنا الحدث في "العشق والموت في زمن الحراشي" هي مقابلة الحياة في زمن الروائي، هذا الزمن الذي نراه جزءا لا يتجزأ منه. تتجلى لنا واقعية الروائي التي تبحث دوما عن الانسجام بين مضمون القصة والتقنيات الفنية التي تناسبها لسرد ورصد حركية الشخصيات. يتخذ الروائي من ذاته للتعبير عن قلقه وهاجسه تجاه مستقبل البلاد، ومجموعة المتغيرات الاجتماعية، والسياسية التي عصفت بالذات. واشتداد القمع والرقابة عليها، لتتحول هذه المخاوف إلى أحلام مرعبة وكوابيس في موقف آخر أصبحت فيه النجاة من هذه المحنة متاهة وضيعا آخر للذات.

[1] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص 52.

د- الحدث والصراع الداخلي للذات:

يقذف بنا الروائي بحدث جديد ممثلا في رواية "تجربة في العشق " إلى عالم الأسطورة إنها صورة من صور صراع الخير والشّر حيث يمثل بروميثيوس نموذجا لهذا الصراع والتضحيات التي يقوم بها ضدّ "زيوس" وسرقة شعلة النار من أجل تقديمها للناس. وهي أيضا متابعة لرصد حركة التحرر الوطني من جهة ومعانقة القضايا السّامية للمثقف الجزائري.

يحكم النص عدم التسلسل في أحداثه لغاية مقصودة إنها صورة لما يجري في المجتمع من تناقضات وفوضى في كل الميادين جسدها الروائي في لوحاته غير المتسلسلة.

يقول صلاح فضل: "جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة الفصول مختلطة يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي وبدون أي تسلسل [1]." يفرض علينا هذا التنوع الذي ينتهجه الروائي في كتاباته وإبداعاته التي تشمل التراث الشعبي والثقافة المتنوعة، علينا قراءة جديدة لها لأنها مُتون تتمتع وتتسم بتفرعات وتشعبات تنم عن ثقافة الروائي الواسعة. يحظى الطاهر وطار بمكانة متميّزة في المتن الروائي الجزائري، ومثقف خريج مجتمع يمثل خلاصة تاريخ حافل بالأحداث والصراعات والتقلبات والتصدعات السياسيّة. عاصر فترة الاحتلال، وواكب ثورة التحرير المباركة وذاق حلاوة الاستقلال، الجزائر في قلبه ودمه.

يزداد الطاهر تألقا بنصه "الشمعة والدهاليز " (1995) رواية مهداة إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي،إنها الشخصية التي استلهمها الروائي في عمله.

تتربع الرواية على فصلين: الأول "دهليز الدهاليز" والثاني "الشمعة"، وكل فصل يتكون من مقاطع وفي كل مقطع حدث يولد حدثًا.

---

(1) صلاح فضل: أسلوب السرد في تجربة العشق، مجلة الناقد ع 36، لندن 1991، ص 68.

هـــ – الحدث الصوفي:

تضمنت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " حدثا يتحدى الزمان، ومرتبط كل الارتباط بالمكان، الذي هو أحد عناصر السرد المهمة إلى جانب الشخصية، الزمن.

يعتمد النص في سرده للأحداث على عنصر الخيال تتعدى وتتنوع وتختلف الأمكنة في مخيلة الأمكنة في مخيل الروائي فصارت تحمل دلالات وإيحاءات ورموز، فبدءا بالعنوان نخال أنفسنا أننا في زمن يشبه الحلم والمنام، يمثل هذا العنوان لغرائبي مفتاح الولوج إلى مضمون النّص.

يبدو الولي لطاهر، منذ الوهلة الأولى ضائعا في متاهة الزمن، وأن مقامه الزكي الذي بناه منذ وقت بعيد، ليس له وجود. تراءت له خيالات، قصور عديدة تشبه ذلك المقام الذي أسس فيه منار العلم، فرارا من الوباء الذي طال المؤمنين من عباد الله. فتفشت مظاهر الفسق والمجون، وتحولت أحوال الرجال والنساء، إلى ما لا يحمد عقباه جهارا نهارا، دون حياء. ففر المؤمنون بدينهم إلى ذلك المقام الزكي، لكن الذي يحدث، أنّ آفة أخرى تمس الهاربين.

فمن بين هؤلاء، تتراءى لهم إحدى النساء القادمات، المجهولات، التي تطلب من كل رجل أن يتزوجها وإلا حلت عليه لعنة "مالك بن نويرة ". الشاعر الصبوح الذي قتله "خالد بن الوليد". وبمجرد أن تكشف هذه الفاتنة عن وجهها يغمى على محدثها، وعندما يسيقظ يجد نفسه قد فقد ذاكرته. وفجأة، ينقلنا الروائي إلى ظاهرة أخرى يعيشها مجتمعنا، حيث تتداعى صور الملتحين وهم يعبرون الأودية، يقاتلون أعداد الله.

يتضح من خلال وصفه أنهم إرهابيون، اتخذوا من الجبال معقلا لهم، وحصنا يقاتلون ويرهبون الناس من خلاله. يعبر بنا السارد مدينة الجزائر، ويأخذ إلى عالمنا السفلي حيث محلات اللهو والمجون، وغير بعيد عنها مكان آخر يتمسرح فيه جحيم الموت وهو يفتك بالأرواح دون تميز بين الصغير والكبير. وتتوالى تسميات آلات ومعدات الموت

(الكلاش، الساطور...) ، فيموت الذي نطق بالشهادة، وأتم فروضه، ويموت أيضا من سيعظم باسم الأخوة، والذي يستنجد بالدولة والعسكر.

ولعل المشهد المؤثر هو صورة تلك المرأة التي ترجوهم أن يسمحوا لها بإرضاع ابنها، لكن الساطور يضل سيد الموقف، يتطاير الدم في كل مكان، وتزهق الأرواح ليلا نهارا دونما مراعاة للإنسانية. ويشكل مسرح الجريمة بعد انسحاب القتلة وسلبهم لممتلكات الضحايا مأساة، رائحة الأشلاء المحترقة والدخان المتصاعد من المنازل نحو السّماء حاملا أرواح الأبرياء. تعكس الرواية يوميات جزائري في زمن غابت فيه الرّحمة والإنسانية بفتك الموت خبطً عشواء بالأرواح، في أبشع صوره.

يستند الروائي في سرد وقائع الأحداث وتداعياتها المرجعية والتاريخية، على البعد الصوفي. والذي يضل الجانب المهيمن على النص بدءا من العنوان. وهذه شهادة الروائي نفسه حينما يقول: "إن الفنان حي يقرأ التاريخ ومضة، "حالة" بالتعبير الصوفي[1]."

ربما هذا السبب والدافع الكبير الذي جعل الذات في الرواية الصوفية تعيش حالات حيث تفاجئنا العديد من الإشاعات والشطحات الصوفية. وتعبر عن موقف الذات إزاء الكون والأشياء. وكأن الصوفية اليوم أصبحت اديولوجيا تتوخى تخليص الذات من صراعاتها، وتناقضاتها، وشقائها، وعدم تكييفها وانسجامها مع المحيط، فهي الدعامة التي استندت عليها وترى العالم من خلالها[2]. تقدم الرواية النص على شكل حوار بين الراوي والمرجعية التاريخية والثقافية الذي جاء فيها رواية مقتل الصحابة الشاعر "مالك بن نويرة" من قبل خالد بن الوليد" وأنه تزوج زوجة القتيل أم متمم" وكان موقف أبا بكر الصديق، من خالد قد اجتهد ولم يصب فله أجر. أما الجانب التراجيدي في الحادثة فهو مقتل شاعر صحابي، التي يستند عليها الراوي في عملية فتح عوالم النص نحو التيمة

[1] ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الطبعة الأولى، الجزائر1999، ص 9.

[2] أحمد يوسف: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السميائيات، مجلة نزوى، العدد، 12 ص 38.

الجوهرية والنواة المركزية المتضمنة القتل في الزمن الراهن- سنين الإرهاب في الجزائر.

وتنتمي الرواية إلى تيار الكتابة الواقعيّة الهادفة من أجل التعبير عما يحدث في الجزائر من أزمات مختلفة وأبرزها ظاهرة الإرهاب التي تجلت سماتها في الكتابة الروائية منذ التسعينات بشكل واضح بدء رواية العشق والموت في الزمن الخرافي، إلا أنها تجلت علاماتها بشكل أعنف في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، لحظات تصوّر لنا كيف عاشت الجزائر في نفق الإرهاب المظلم أصعب الفترات وأحلكها: "إن محنة التقتيل أصابت مثقفين وهجرت مثقفين، وحمى الله مثقفين آخرين"، وقد كان ديدني في أوج هذه المجازر هو خير وسيلة للاختفاء هي الظهور[1]".

يمثل الحدث بما فيه من تجريد وسريالية، عملا واقعيا يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها واتجاهاتها وأساليبها أيضا. وما تشكله من خطر يهدد سلامة وحياة الذات في كل مكان بل وفي كل لحظة من لحظات حياتها. فمثلت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، تفاعل السارد مع واقع الجزائر.

أما في روايته الجديدة "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء "، فتنفتح عوالمها على الوضع العربي بمختلف تحولاته المتسارعة والمجنونة، أنه يشتغل على الحدث وعلى التداخل الزمني، بأسلوب سردي، وجاز لنا أن نسميها برواية الحدث. فتتفتح عوالم الرواية على الوضع العربي بمختلف تحولاته المتسارعة، والمجنونة، ضغط الظروف العالمية والوضعية المزرية التي آل إليها العراق، والعالم العربي، والإسلامي.

ويسعى دوما الروائي إلى أن تكون الذات متحركة، ومعبرة عن الموقف الذي يموضعها في وضعيات معينة من أجل أن تعبر عن أغراضها وأهدافها الخاصة. فتقترب " الذات"، في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" من الواقع محاولة كشف أسراره

---

[1]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 15.

لذلك تشعر وأنت تقرأ النص كأنك أمام شخصيات حقيقية: "أنا أستعين ببعض من ملامح الشخصية الحقيقية، وأضيف إليها من ذاتي، ومن ملامح أشخاص آخرين[1]."

يؤسس الروائي في نصه للذات فنيا، حيث يولجها في عوالمهما الخاصة، بغرض الكشف عن خفايا، وأسرار العالم. يمثل "الولي الطاهر"، الذات المتصوفة، تعيش أجواء صوفية بعيدة عن واقعها، منعزلة في مقامها الزكي، الذي يخلو من كل مارد، ومريد، ومريدَة، في فسحة المكان تمارس فيه عبادتها ونسكنها في فسحة من الزمن، في خلوة، تدعو المولى أن ينجيها من كل شيء يخيفها: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف."

ويمثل الدعاء بالنسبة "للذات" سلاحها الوحيد التي تدفع به خوفها بداخلها، وفي غمرة الدعاء تغوص الذات وتبدأ في ابتهالاتها وصلواتها، المتكررة والملحة إلا أن يستجيب الله لدعائها. "ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرة إثر كل ركعتين... حتى خيل إليه أنه ينفتح باب، وأن صوتا ملائكيا يأتيه، أبشر أيها الولي الطاهر، ربك استجاب لدعاء ظل ينتظره، منذ سقوط الدولة العباسية[2]."

فتوسم لنا الذات حالة من التضرع والابتهال إلى المولى من أجل تسليط كل ما تخاف منه، فتتوسل إلى أن يقبل الله دعاءها . ويمكن اعتبار الدعاء وقبوله "كرامة صوفية" للذات حققت كل ما يخاف منه العرب (نفاذ البترول، وتحول لون لباسهم إلى الأزرق...) ويجب القول أن الدعاء ما كان ليتغير لولا شخصية "بلارة" التي أفقدت بعض صفات الولي الطاهر، المتمثلة في الدعاء، والتوسل والتدبير، والقدرة على الحدس والاستشراف، فينكشف عنه ما يغيب عن الناس.

كل هذه الدلالات والصفات في الذات المتصوفة أصبحت مفقودة، وأصيبت بنوع من التشظي، والسلبية. هذا ما يجعلنا نستخلص أن "الولي" انعكاس لواقع الذات العربية التي بدأت تفقد الثقة بنفسها وأن تصاب بخيبة أمل وشك كبيرين أمام المستقبل المجهول. وتقوم الرواية على نسج أحداث غير متوقعة، تتميز بالإثارة ومحيرة تعتمد على عنصر

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، دارموفم للنشر، الجزائر 2005، المقدمة، ص 2.
[2] المرجع نفسه، ص 56.

المصادقة، تحظى باهتمام كبير من قبل الشخصيات، نظرا لتعقيداتها، التي تستدعي حلا، مما يفتح عالم المتعة للقارئ، ويدفع به إلى مواصلة تتبع أحداثها، لا يهتم النص بتصوير دقيق للشخصيات بقدر ما يعطي اهتمامه إلى عنصر الحدث. فهو العنصر الرئيس، تظهر الشخصيات وتتنوع بين الأهمية والثانوية من خلال ما شكله مقدار الحدث، الذي بموجبه تتمكن الشخصية في النهاية من إيجاد الحل للمشكلة لتعود بعد ذلك إلى حياتها الطبيعية.

وبمجرد ما نلج إلى عالم النص يتضح لنا بدون شك أن الحدث، هو العنصر البارز والمهيمن. ولا يمكن للقارئ أن يستقيم له الفهم إلا بالتوقف عنده وتفحصه بتأن. ويرتكز النص على حدثين هما:

1 - موجة الظلام والسواد التي غطت المنطقة العربية.

2 - عودة النور إلى المنطقة العربية وما نجم عنها من تحولات، مثل نهاية البترول من الأراضي العربية. ويمثل هذان الحدثان جوهر الرواية لأنهما سببان وراء نشوب كل شيء، إنهما القطرة التي أفاضت الكأس، أو ربما هما العنصران اللذان حركا خزان الإبداع لدى الروائي، إنهما البنية المحورية للنص. مشكلان بذلك نقطة بداية الكتابة مختزلة صورة تفاعل الروائي مع الأحداث المتسارعة التي خيمت على الساحة العربية: "ضغط الظروف العالمية، والوضعية في العراق، والعالم العربي والإسلامي، فرضت على الرواية[1]."

كان لهذين السببين أثرا كبيرا في رسم المنحى الأسلوبي والسردي، المتمثل في الاسترجاع أو العودة إلى ذاكرة التاريخ والحوار الإعلامي، من خلال مراسلين من كل أقطار العالم، بغية فهم الحدثين ومجرياتهما وانعكاساتهما على الشعوب.

يمثل الحدثان الخشبة التي تبني وتتحكم في عناصر الرواية الأخرى، ينتجان كل شيء، المتمثل في بروز الشخصيات، بنية السرد، عامل الزمن، وكذلك عملية تحليل الوضع الراهن في العالم في قالب ساخر يرصد لنا واقع العالم العربي الذي يتخبط فيه.

---

[1] الطاهر وطار:الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 10.

ويتعلق الموضوع بحالة الظلام الغير عادية التي غطت المنطقة العربية، كأنها لعنة أصابت هذه البقعة من العالم: "أيها السادة والسيدات الظاهرة أخطر مما كنا نظن[1]."

يجادل الولي الطاهر الهروب إلى الفيف، إلى المقام الزكي خوفا من ذلك الوباء : "هاهنا في زمن الوباء الذي عم ليس فقط العالم العربي، إنما كل العالم الإسلامي، زمن صار فيه العرب والمسلمون، جندا للمسيحيين، يحملون أسلحتهم، ويلبسون ألبستهم، ويروجون لعقائدهم، زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي، والبد من البداية واجبا[2]."

ولكن وباء آخر سيقتحم عليه مقامه الزكي، المتمثل في الظلام الحالك من خلال شاشة عملاقة تنقل له كل أحداث العالم عبر مراسل من كل الأقطار. يفسرون ويحللون ما يجري: "أحس الولي الطاهر بيدين لطيفتين تحملانه، وتجلسانه على عرشه في مقامه الزكي فينفتح تلفاز شاشته [3]." فذلك الحدث الغريب، المثير الذي حير كل الناس وشغلهم، فتعددت تأويلاتهم، وكثرت أقوالهم بصدده، وتشكلت الإشاعات التي تسارعت مع تسارع الأحداث، غاب فيها اليقين، وعطل من خلالها المنطق السليم، ويصبح حينها كل شيء قابل للتصديق.

فهناك من فسر الحدث على انه متعلق بالعنف، على غرار الحكومات العربية : "يحدث شبه اتفاق على أن الظاهرة إرهابية تقف وراءها جماعة خفية من الأصوليين المستعملين للدين الإسلامي الذي هو براء منهم [4]." أما الفاتيكان فقد فسرها، بقيام الساعة: "لقد انساق الفاتكان وراء الرأي القائل بان قيام الساعة قد حل[5]."

وهناك من أرجع السبب إلى الحرب الدائرة رحاها في العراق وهناك من اعتقد أن الآمر وراءه غازا أطلقته أمريكا. وصاحب هذا الحديث، حالة من الشك واللايقين، التي

---

[1] المرجع نفسه، ص 29.
[2] نفسه، ص 21 .
[3] نفسه، ص 29.
[4] المرجع نفسه، ص 40 .
[5] نفسه، ص 47.

تعيشها الذات اليوم، جراء خيبتها المتوالية، وعدم فاعلية ونجاعة –الذات – في صنع الأحداث والتحكم فيها عوض الاكتفاء بالانفعال معها.

وبالرغم من كثرة هذه التفسيرات والدلالات إلا أنها لا تقنع الذات العربية، وغاب اليقين واحتجبت وراء غيمة السواد، وكثرة الأقاويل والأحاديث دون التوصل إلى الخبر اليقين، وغدا كل شيء نسبي.

ويمكن القول بأن النص اتخذ عنصر السخرية والاستهزاء لما يحدث في العالم العربي من انكسارات وانهزامات ظلت الذات بها الطريق ، ولم تعد تفرق بين الخطأ والصواب. وأما دلالة الحدث الثاني: المتمثل في عودة النور، بدون مقدمات، يحدث تحول بصورة فجائية بزوال الظلمة والعتمة وعودة النور، هذه العودة دلالة على تحول في مجال الأحداث وكيفية سردها، هذه التحولات ستمس المناطق العربية جمعاء المتمثلة في عودة الخلافة بمصر: "تم إعلان عن ظهور الخلافة الإسلامية في دولة مصر[1]." وحدوث هزات سياسية في المغرب العربي: "لقد جرت محاولة الانقلاب من طرف منظمة العمي، لكن تمت السيطرة عليها في الوقت المناسب، وتم إيقاف جميع عناصرها بما فيهم المشبوه في أمرهم، وهم كلهم عمي[2]."

ومثل انتهاء كميات البترول في الجزيرة العربية، خبر أكدته عدة برقيات أمدها المراسل عبد الحليم فقراء من واشنطن تقول الأولى: "إن الشرق الأوسط لم يعد يتوفر على النفط، وقد فقد بالتالي كل قيمة إستراتيجية له [3]." وأما بخصوص أوروبا، قطعت علاقتها مع أمريكا وبدأت عملية تداول الأورو [4]. وفي اليمن جفت عشبة القات: "هاهي اليمن كلها عن بكرة أبيها، تخرج لتعلن حزنها لهذا المصاب الجلل المتمثل في جفاف كل

[1] نفسه، ص 37.
[2] نفسه، ص 78.
[3] نفسه، ص 75 .
[4] نفسه، ص 108.

أوراق القات، بما أن النور عاد واستبشر الخلق الذين هرعوا إلى الحقول، وكأنها أسراب نحل، مبكرة حتى ارتفع التهليل والتكبير، ثم النواح والبكاء[1]."

يمثل الحدثان قطبين مهمين في إثارة بعض القضايا الراهنة والحساسة التي تخيم ظلالها على العالم العربي مثل: الإرهاب والحركات الأمازيغية، وحقوق الإنسان، ومحاولة التعرض لنقد الذات العربية والآخر، والسخرية من كل المفارقات التي هي بين العالم العربي والعالم الغربي هذا بالإضافة إلى انتقال الوحدة العربية، والأمراض الاجتماعية والثقافية، ويمكن لنا القول إنها فرصة أتاحها الروائي لنفسه حتى يقوم بتعرية الذات العربية ويشخص كل عيب فيها.

أما في رواية "قصيد في التذلل " آخر غصن من شجرة إبداع الروائي قبل أن ينتقل إلى جوار ربه. تطرح مسألة متداولة بكثرة هذه الأيام، لم يتم التعمق فيها أكثر. فحاول الروائي التأمل فيها والولوج إلى جوهرها، المتمثلة في علاقة الذات المثقفة بالسلطة. تنتهج الرواية أسلوب الدقة في تحليل هذه العلاقة الثنائية وعرضها في زمانين مختلفين، الأول حينما كان الروائي خارج الوطن بفرنسا مكث فيها مدة من الوقت لأسباب مرضية، والزمن الثاني من داخل الوطن الجزائر. راقب فيهما الروائي صراع المثقف بالسلطة وما هي نوعية العلاقة التي تجمع بينهما؟ ليعيد سرد أحداث المشاهد بأسلوبه وطرائقه الخاصة.

لقد وفى الروائي بوعده بإصداره لرواية "قصيد في التذلل " الذي طالما ضل يعد به جمهوره من القراء. وكان ذلك منذ 2007. وتشاء الأقدار والصدف أن يلد المولود الجديد ليكون مسقط رأسه فرنسا، على غير العادة لأن معظم إبداعات وطار الروائية ولدت بالجزائر.

[1] نفسه، ص 89.

4) دلالة المكان:

أ- أنواع الأمكنة:

إن علاقة الذات بالمكان مرتبطة بالكينونة، خاضعة لتصور فلسفي بالدرجة الأولى، قائم على مبدأ الوجود وعدمه، المكان واللامكان، وهي الأقدر على التجسيد والتمثل في أشكال الأدب والفن بحيث تتعدد طرائق الخوض فيه وفقا لما تمليه طبيعة الموضوع.
وترتبط هذه العلاقة أساسا بالوجود الإنساني مجسدة في قوله تعالى : "وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة ".[1] ويتضح من خلال الآية الكريمة أن الوجود الإنساني – خليفة – قد ارتبط بالأرض، بوصفها مأوى، وموطنا لعيشه، وقوته. فالثنائية إنسان/ أرض، تحيل إلى علاقة قديمة تعود إلى بداية الخلق ومدى حب الذات الأرض، هذه الغريزة الموجودة في لاوعيها منذ ذلك الوقت.

فالمكان إذن ضرورة ملحة، وغريزة فطرية، فرضتها حاجة الذات إلى الحماية والوجود. فارتسمت في ذهنها فاتحة المجال في تصور هذا المكان، وتعدد دلالاته ورموزه، وأبعاده ذات علاقة وصلة بفكرها، وخيالها، وثقافتها. "ومن هنا كان للمكان في حياة الإنسان قيمة كبرى وميزته التي تشده إلى الأرض. .. فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين يشم أول نسمة للوجود، كان المهد هو المكان الذي تفتح فيه مداركه، وتنمو فيه حواسه من بصر وشم، وذوق وسمع، ولمس بعده تتبلور لأبعاد المكانية للإنسان بصورة أوضح في البيت والمدرسة والنادي والشارع والسينما، سواء في القرية ، أو المدينة، أو الصحراء بل في البحر والجو أيضا أحياز مكانية لا حصر لها، قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطّة الأخيرة لكل منها"[2].

---

[1]- سورة البقرة: الآية 38.
[2]- حسين فيلالي: جماليات المكان في المقامات، رسالة ماجستير، جامعة وهران 1999- 2000، ص 35.

لم تتوقف النصوص والإبداعات الفنية عن رسم تلك العلاقة الكائنة بين الذات والمكان. فمنذ ولادتها، امتزجت بإحساسها وشعورها وذاكرتها، وغدت أماكن الألفة تشكل بالنسبة إليها علاقة خاصة. وأصبح يمثل البيت الذي ولدنا فيه: "بيت الطفولة أنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنيّة التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة[1]."

يؤسس لنا القول ملامح الألفة التي ترتبط بذات الإنسان وتمتزج بأحلامه وخياله، يؤثر فيه ويتأثر فيه ويتأثر به، وكأنه جزء منها وهي أيضا جزء منه.

ويعد المكان، وحدة أساسية للعمل الأدبي والفني في مفهوم نظرية الأدب. شكلت نقطة جدال كبرى في مجال الدراسات النقدية للنصوص، إلا أنه يصعب الفصل بين عنصر المكان والزمان. وقد تحدث باختين في كتابه "أشكال الزمان والمكان في الرواية" سنة 1983، إذ يصعب الفصل بينها في شكل العمل الفني. "إن الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزئة من المؤلف هي قيمة في هذا القيم[2]."

يتطور المفهوم، مسايرا ظهور المناهج النقدية الحديثة ولاسيما النقد الظاهراتي [3]، الذي يهتم بتحليل الوعي، واستبطان والبحث في الظواهر. ومن أهم الذين طوروا هذا الاتجاه النقدي "غاستون بشلار" "جان بيير ريشار"، و"جلبير ديوران"، كانت لهم إسهامات في النقد الأدبي الفرنسي ويعد كتاب" شعرية المكان" لغاستون بشلار 1957، ترجمه غالب هلسا" من الانجليزية إلى العربية سنة 1980 بعنوان: "جماليات المكان"، انتشر المفهوم – "جماليات المكان" في النقد الأدبي العربي الحديث، بعد صدور ترجمة كتاب "غاستون

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الثانية، 1984، ص 6.

[2]– ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص230.

[3]–عبد الله أبوحيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلّة، جامعة تشرين للآداب والعلوم الإنسانية، العدد 1، 2005، ص 124.

بشلار" وشملت الدراسات النقدية العربية مصطلح جمالية المكان. إذ لا أحد يستطيع أن ينكر وجود المكان يحيط بالذات البشرية، يجسد لنا شعورها وأن أي اختيار للمكان، هو بمثابة انعكاس لميولاتها. "فالمكان الذي ينجذب عنه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه البشر بشكل موضوعي بل كل ما في الخيال من تحيز [1]"، يمثل بذلك حقيقة هندسية ونفسية تجمع بينهما (الإنسان / المكان) علاقة تأثير وتأثر. حيث بدأت الرواية العربية عموما والجزائرية الجديدة خصوصا، التعامل مع المكان بشكل لم يسبق للروائيين أن تعاملوا معه ، وهي ظاهرة ملفتة للاهتمام ، حيث حضي بعناية كبيرة، كونه لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد ، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد والحكي. مثل الشخصيات، الإحداث، الزمن، والتناص، وتحديد وظائفه، وقياس درجة كثافة في النص، والكشف عن قيمته الرمزية والإيدلوجية المرتبطة بعرضه "والروائي المحترف المتأنق المتآلف جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا، فيستخدمه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية والحدث والزمان، إنّه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلامها[2]."

فيظل المكان باهتا خال من أي دلالة، إذ لم تمنحه الذات شيئا من الفعالية والحيوية، وروحا تعيد إليه الحياة. وبما أن المكان مشكل في النص من الكلمات، فإن ذلك يجعله منطويا على كل المشاعر والتصورات والقيم والرموز. "إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتدادا للقيم الروحية التي تعيشها ونحيا بها [3]." يمثل المكان قسيم القيم الاجتماعية والروحية التي جبلت عليها الذات من خلال مجموعة من الأحاسيس التي تعكسها في صورة انفعالات وسلوكات يفرضها المكان وطبيعته، مرد ذلك كله أنه –المكان – يحتفظ

[1]- غاستون بشلار: جماليات المكان، ص 31.
[2]- عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرواية، دار الغرب ، 2004، ص 208.
[3]- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص19.

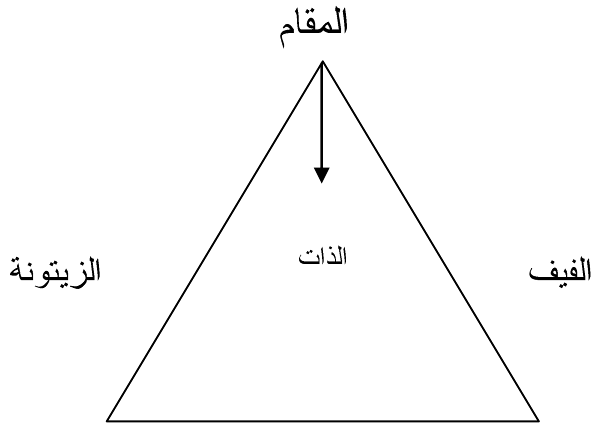
بكثير من الألفة، وفيه البعض من دفء الزمان. وكم هي الأمكنة التي خلدتها الذات، وأضفت عليها نوع من القدسيّة، وأفرغت فيها وجدانها، وروحها. وجعلتها سرا للتواصل بين روحها ومعتقداتها. الأمر الذي يفرض على الروائي مرونة ومهارة في التعامل معها. على مستوى آلية وفعل دلالة اللغة من خلال وصف المكان والتفنن في إضفاء عليه نوع من الحركية. بحيث يشكل الوصف أداة تشكل صورة المكان: "وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية"[1].

يقدم لنا الطاهر وطار مشهدا يرسم لنا من خلال تمركز الولي الطاهر" من تلك الأبعاد التي يتوفر عليها المكان المتخيل: "فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة، في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل شكله المربع وطوابقه السبعة[2]." لا يمكن لنا أن نقف على موقع "الولي الطاهر" بالذات ويبدو لنا غير واضح

---

[1]- محمد لحميدان : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، ط2، 1993، ص 80.

[2]-الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 11.



مكانه بالضبط. يجعل من "الفضاء" نقطة ثقل الرواية، التي ترحك أحدثها، أو على الأقل الاقتراب من المكان المنشود، كيفما كان هذا الاقتراب سريعا، أو بطيئا فهي أول من فتح باب النص بتوقفها على التلة الرملية عند الزيتونة من الفيف المتباعد الأطراف، يقابلها من هناك المقام الزكي. فالإطار المكاني لهذا المشهد مكون من ثلاثة أبعاد تشكل لنا مسرحا للحدث: " الفيف"، "الزيتونة"، " والمقام".

فقدت هذه الأمكنة وتجردت من مدلولاتها معانيها، وانتزعت منها قيمتها الجغرافية، يظهر ذلك عندما أراد "الولي الطاهر" أن يصلي ركعتين، فأخذ يبحث عن القبلة وكان المألوف لديه، أن القبلة تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه بمجرد أن يستدير يتحول معه المقام ويقابله. وظل يستدير حتى أكمل الدائرة بكاملها. فضلّ المقام يتعدد أمامه حاول أن يهتدي إلى القبلة بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف

السماء فلم يستطع الاهتداء بالظل ولم يجد ساعتها معنى سوى تذكر قول الله تعالى: "أينما تولوا فثمة وجه الله[1]." وصلى ركعتين.

فمنذ الوهلة الأولى نقطة البداية متاهة للذات، أمام تجرد الأمكنة من خصائصها ومدلولاتها. وضعت الذات في بؤرة الضياع وكان عدم الإحساس الذات بالمكان، هو عدم الشعور بهويتها وانتمائها، فلما أراد "الولي الطاهر" الصلاة وجب عليه البحث عن الموقع المناسب، فوجد نفسه فجأة في مكان متخيل لا يتحرك، فكيف للزمن أن يتوقف وكيف للظل أن يسكن؟

فيبدو لنا المكان وهما والمسافة التي تربط المقام ابتعد عنها وفي كل محاولة هي في معناها مغايرة وحدث جديد، وبالتالي هي متاهة أخرى لهذه الذات في وسط الأبعاد التي فقدت جغرافيتها ودلالتها فافتقدت الذات هويتها وجعلتها تتخبط من بحر من الإبهام وعدم القدرة على التحكم والسيطرة على المكان الذي يمثل عنوانا بكشف ويعرف بهويتها.

إن معنى كلمة " فيف": هو اتساع المكان، ولا محدوديته، مجرد أن تتواجد الذات في مكان كهذا تشعر بأنه يطبق على أنفاسها، ويخنقها، هذا المكان الذي يطبق أحيانا، ويتسع أحيانا أخرى، فترسم أمامها مجموعة من القصور ويلتبس عليها مكانها المفصل – المقام الزكي– وكأن المكان يتأرجح بين ثنائية (الحركة والسكون)، وبين (الثبات والتحول) فالدائرة التي تحوي القصور تضيق وتتسع فيعتبر نصف قطرها ميلا ثم نصف ميل، ثم ربع ميل، ثم ميلا أو يزيد، ومن جهة أخرى أبعاد القصور ثابتة لا تتحرك فالروائي بذلك يمزح بين الحركة والسكون) التي في معناها هي حجمها والمسافات التي تصل بينها ودون أن تختفي أي واحد منها... كأنها صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى" [2]. فيتجلى لنا المكان في علاقته بالذات، أثناء عودتها إلى المقام الزكيّ من خلال مجموعة من الأحداث، وعبر كل المحطات التي تتوقف عندها بغرض استطلاع واستكشاف بحثها عن المقام باستخدام العين المجردة وقد تحدث حسين نجمي

[1]- المصدر نفسه، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 16.

"عن المشهد الفجائي الذي سيبدأ من النظرة البدئية، فالعين هي الأكثر فاعلية في جسم الإنسان، منها يبدأ التخيل بصيرورة اشتغاله[1]."

ويقذف بنا الفيف إلى عالم الجن، فهو المكان الوحيد الذي تفقد فيه الذات هويتها وانتماءها، يختلط فيه كل شيء، لتفقد فيه قدرتها على التصور، إنه المكان الذي نسافر إليه عبر الحلم. ويبقى الفيف ملجأ الذات في بحثها عن هويتها من خلال محاولاتها المتعددة في الاقتراب من المقام الزكي، المكان الجاذب للذات. ويمثل الفيف مكانا لامتناهيا، وعلى الرغم من فساحته إلاّ أن الذات لم تجد فيه راحتها النفسية والعقلية، فراحتها مرهونة بالمكان الصغير الضيق الذي يوفر راحة نفسية للذات داخل المقام، فليس اتساع المكان الذي يجعل فيه ألفة وحميمية[2]. بل قد يكون أفضل منه بكثير مكان ضيق ويتضمن راحة وطمأنينة، فالأماكن الواسعة قد لا تساعدنا دوما. كما أن الأماكن الضيقة ليست طاردة للذات بل يمكن أن تحقق فيها ما عجزت عن تحقيقه في أماكن أكثر فساحة وهذا ما يدل على مدى ارتباطها وإصرارها الدائم في البحث عن استقرارها النفسي والذهني، المرتبط بالوصول إلى باب المقام الزكي.

ب- المكان الطبيعي:

يعرج بنا السارد على مكان جديد، فمن الفيف المتخيل الواسع، إلى مكان طبيعي، ضيق يتصف بمجموعة من العوائق والحواجز التي عرقلت الذات في تنفيذ مهمتها الرسمية وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه، قوية السيلان وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركشة بعض أبيضه وأسود بعضه تتخلله ألوانا بين الأخضر والأزرق، لهم لحي مخضبة بالحناء لتبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رماديّة تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل وفي شفاهم السواك تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة.

[1]- حسين نجمي : شعرية الفضاء، المتخيل والهويّة في الرواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت 2000، ص 112.
[2]- غاستون بشلار: جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 56.

يقيم الروائي علاقة بين المكان، الجبل والعناصر الملتحية وكأن المكان قد فقد طبيعته فأفقدته أيضا الذات طبيعتها وتحولت إلى أداة للقتل والبطش جاعلة من الجبل شريكا ومأوى لها يتخذ من هذا المكان رسما، ولونا يختلط بألوان الألبسة، واللحي المخضبة بالحناء، ورائحة المسك البالغة الحدة[1]. وما كان ذلك كله إلا تمهيدا ينذر بوقوع حدث جلل ومعركة بطلها الولي الطاهر وقائدا فيها.

فيغدو المكان مسرحا للجرائم والقتل البشع شاهدا على صراع الذات ضد الذات، هي مرحلة السنين الجمر التي مر بها الشعب الجزائري لم يعرف فيها من العدو ومن الصديق. وفي لحظة من الضجر يتحوّل فجأة المكان المحسوس إلى مكان غير محسوس، متخيّل "عند توقف التبريح وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة، وعند كل مجرّة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان الرمل، وفوق تله من طين، أو من حجر فوق كل قمة جبل، وفي كل فج وبر، عرض البحار، والمحيطات، تغوص في العمق، تعلو كل موجه"[2].

فيبدو أنه مكان من نوع خاص، يختلط فيه الواقع بالخيال، يتضمن الحقيقة والحلم، تنتقل الذات فيه من المكان إلى اللامكان، ومن الوجود إلى اللاوجود، يتحقق ساعتها الرابط الوحيد بين النجمة، والكوكب، وكثبان، الرملة، والتلة، والموجة والجبل...) هو السّمو والتعالي الغاية المنشودة للذات طيلة رحلتها المتمثلة في البحث عن المكان الجاذب موطن الصفاء والنقاء. تحاصر المدينة الذات، ومضيقة عليها الخناق، فتصبح عبدا لها وتائهة بين شوارعها وأزقتها. فيتجه السارد إلى القاهرة: "القاهرة المعزيّة اختفت منها العمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبث الزرابي على امتداد البصر[3]."

فلم تبدو لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل رسمها مكانا ممتدا، منبسطا، مبثوثة عليها الزرابي، فيحيلها على مكان رحب منها يقام فيه عرس بهيج:" القاهرة وما حوت

---

[1]- المصدر نفسه، ص 31.
[2]- نفسه، ص 40.
[3]- المصدر نفسه، ص 53.

تحولت إلى فسطاط كبير، والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تميز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي الغربي المميز بعقاله الأسود بعض الرجال لا يسترهم تبانات قصيرة [1]... يمتد صف الروائي للمكان إلى وصف للذات وما ترتديه من ألبسة مختلفة الحضارات والدّيانات والتقت واجتمعت كلها في مكان واحد قد تكون المناسبة حفل، أوعرس أو تجمع لأصحاب المناصب العليا. لا ندري المناسبة بالدّات، فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها، بقدمها للقارئ مبهمة نوعا ما وغامضة وقد أشار إلى هذه الظاهرة حميد الحميداني إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات، ومرد ذلك في قوله.

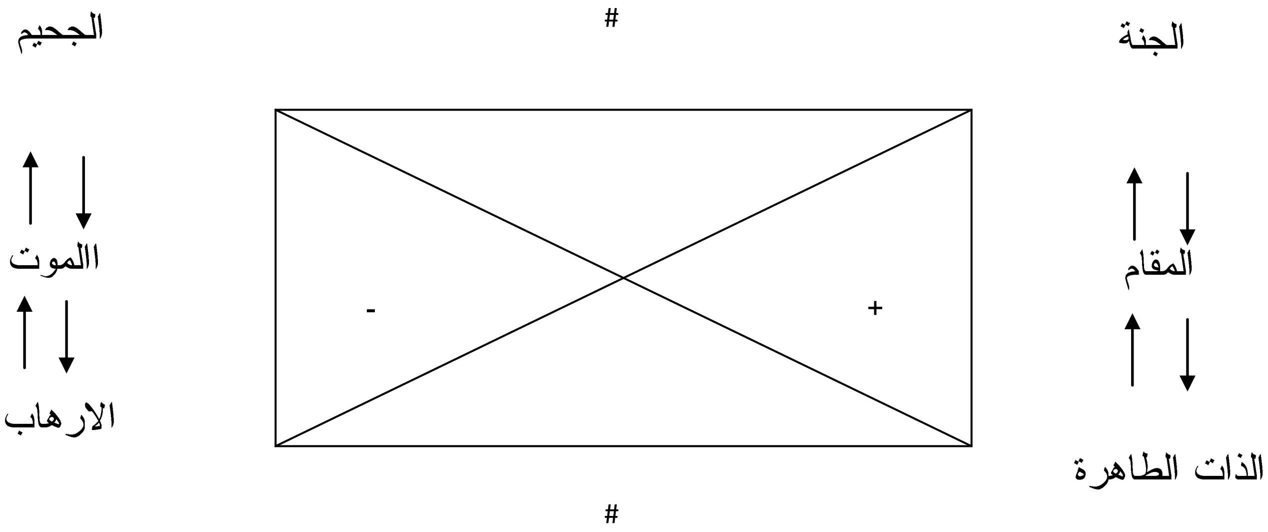
ج – المكان الطاهر:

يعد "المقام الزكي" من أهم الأمكنة التي ركز عليها الروائي وجعل أحداث النص مرتبطة به، أنه ذلك القصر من سبعة طوابق، والذي طالما يحث عنه "الولي الطاهر"، انه يمثّل بالنسبة إليه لملاذ الوحيد، مكان صورته مرسومة في مخيلة الذات. شكلته كما يحلو لها تشكيله بشيء من التفصيل: "الطوابق هي،سبعة بتمامها وكمالها، طابق الزوار، الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه، جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطها، حيث يتخذ المقدم مكتبه، وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين الذي فوقه مرقد الطالبات والمربيات، الذي يليه نصفه للمؤن، ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم[2]."

إن ما نلاحظه، هو امتزاج المكان بعالم الحكاية والعجائبي الغرائبي، إذ يصعب على القارئ امتلاك المكان، حيث يتولد عن ذلك كثرة التأويلات في ذهنه وترسم صور عديدة لطبيعة المكان وعالمه المميز. فتفرض طبيعة المكان على الروائي ضرب نظام

[1]- نفسه، ص 53.
[2]- المصدر نفسه، ص21.

الزمن عرض الحائط، حيث لم يتقيد به في النص على الأقل أثناء عرضه لأمكنته أضفت هذه الظاهرة على الرواية صبغة الحلم يرويها المبدع مثلما راودته في نومه، وفي كل ليلة يلتقي فيها، ويتعانق فيها الحاضر والماضي، ويمتلك من خلالها المكان بعدا ميتافيزيقيا، إلى عالم الغيب، ليمثل – المقام الزكي– الجنّة بالنسبة للذات التي فرت بعدما أحست بخطر الموت، وحياة الجهل التي لم تعد تطيقها. وعاهدت نفسها بالمضي قدما في البحث عن المكان المنشود. مقتنعة بأنه المخرج وسبيل النجاة الأوحد، للتخلص من مخالب الخطر الذي يهدد حياتها. فالمقام الزكي هو جنة الدنيا، والفيف جحيمها. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الرسم التالي:



يمثل الرسم حركة الذات التي يتحكم فيها هذان القطبان: قطب النجاة، وقطب الهلاك (الجنّة، والنار) (المقام والفيف) تبدو لنا الذات حائرة، تائهة في تحركاتها وتصرفاتها محاولة الهروب باتجاه مكان الخلاص حيث يتجلى لنا من خلال هذه الحركة العلاقة المتداخلة فيما بين الذات والمكان، فهي دوما في صراع مستمر، فأي حركة أو مسلك

تنتهجه الذات تجد نفسها معاصرة بين أبعاد المكان : "يعتم عن قصد صورة المكان ويقتصر على إشارات عابرة لها الضرورة لإقامة الحكي[1]."

يوحي لنا هذا النوع من الأمكنة على عدم استقرار الذات فهي دوما في ريب وشك، وخوف مما يجبرها على التنقل بسرعة من مكان إلى آخر باحثة عن الآمان. فيقذف الروائي بالذات إلى مدينة أخرى لتخط رحالها بمدينة الجزائر. يعرضها على القارئ في شكل ملهي ليلي كبير، "تايوان"، كهف مدلهم لا آخر لطوله ولا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر بل يعمره الدواب من كل نوع، بعضها ديناصورات، وبعضها تماسيح وبعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل، بعضها يقضم أيدي بعض، بعضهم يقضم أرجل بعضه، بعضها ينهش صدور ، أوبطون أرحام بعضه [2]... يتخذ المكان صفة الأدغال والغابات يسودها قانون القوي يأكل الضعيف. وعلى الرّغم من أنّ للمدينة مخارج من اليمين والشمال والجنوب إلا أنه يضيق تدريجيا. "الآن نحن متجهون إلى جهة صغيرة من المدينة إلى منطقة "أولاد علال" بالرايس حميدو" إلى رعب "بن طلحة" لنجد أنفسنا بين أحضان معركة مشاهدها مكونة من محمومين كان الحي كله منزلا واحدا"[3].

ويبدو أن جملة: "كان الحي كله منزلا واحدا". هي دلالة على أن الوباء قد طال كل المنازل في مدينة الجزائر، حتى صارت مشاهد الرعب والقتل ورائحة الموت هي نفسها نشمها ونشاهد مشاهدها من بين الطبيعة نقتلعها من وجل الأشياء العادية وتقذف بنا فيما وراءها أن المرئي وجه للامرئي ، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فيما نراه ونحسبه ليس إلا عتبة لما نراه مالا نحسه وتجتاز بنا العتبة، حيث تزول الفواصل ويصبح الباطن والظاهر واحدا[4]."

---

[1]– حميد الحميدان: بنية النص السردي، ص 69.
[2]- الرواية: ص 97.
[3]- المصدر نفسه، ص 101.
[4]- أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول ج2، دارالعودة، ط1، بيروت 1982، ص97.

تعد رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " من بين النصوص التي تفتح أبواب الحداثة من خلال مستويين، الجمالي والصوفي، تهدف عبر مستوياتها المختلفة استخدام مختلف الأساليب السردية المعاصرة والمشاهد الفنية المتنوعة للتعبير عن محيطها ومناخها، وزمانها ليتجلى لنا تيار الوعي، السميات والرموز والحوار، اللامعقول، والحلم. ولا نجد أنفسنا مبالغين إذا ما قلنا إن هذه الرواية استطاعت أن تقف في وجه العقبات التي اعترضت الذات الإنسانية عموما والعربية خصوصا. لتسير بها بخطوات ثابتة من الظلام إلى النور وانقشاع غيمة السواد الحالك. وبهذه النظرة يضع الطاهر وطار روايته في منعطف جديد، تحمل في جوهرها ثنائية الإبداع والتجريب، " الذي يتجلى في الأشكال التعبيرية المتعددة والمتنوعة التي تدفع دوما بالباحث في إيجاد السبيل إليها.

وبما أن الرواية، جنس أدبي متفتح على مختلف بناءات الحدث الإبداعي في مختلف صوره القديمة، الحديثة والمعاصرة، وعملية التفاعل معها من خلال نظام التجريب التي تستوحي منه نسقها وشكلها، وأدواتها الفنية والسردية مشكلة عالما روائيا لا يزال مجاله مفتوحا وخاضعا إلى التحول والتغير، مادام باب التجريب لم يغلق. ذلك لأن "رواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول والتخلص من نمطية بنيتها[1]."

فتتأسس الرواية على نسج أحداث غير متوقعة مثيرة ومحيرة، يخيم عليها طابع المصادفة، تتغلب على تفكير واهتمام الذات، تتحرك وتتكيف مع متطلبات الحدث. ويتعلق الأمر بحالة من الظلام الحالك التي تجتاح المنطقة العربية: "أقول لكم من تحت السواد الدامس، إننا نغرق، نغرق[2]." فتحاول الذات من خلالها الهروب إلى مكان تجد فيه الأمان والاطمئنان، المقام الزكي، فيه نور دائم لا ينقطع ولا نعمة ظلمة ولا سواد: "ها هنا في

[1] بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس 1999، ص 20.
[2] الطاهر وطار: الولي يرفع يديه بالدعاء، ص 69.

زمن الوباء عما ليس فقط العالم العربي، إنما العالم الإسلامي، زمن صار فيه العرب والمسلمون جندا للمسيحيين، يحملون أسلحتهم، ويلبسون ألبستهم ويروجون لعقائدهم . زمن فيه الهروب إلى الفيافي والبدء من البداية واجب[1]."

وتمثل الظلمة الدامسة حدثا "فانطاستيكيا "، مثيرا ومحيرا. يشغل بال الذات لتتعدد تأويلاتها، وتعليقاتها، متقمصة قالب الإشاعات التي تتكيف مع العالم في ظل غياب اليقين. فتصبح الذات تتخبط في بحر من الشكوك ويصبح كل شيء قابلا للتصديق. كل ذلك يفسر انفتاح الذات على الواقع بشكل أكبر، وبوعي أكثر من خلال مجموعة من الآراء والشروحات والتفاسير للحدث. وتمثل من زاوية أخرى حالة من الركود التي أصبحت تعيشها الذات وكأنها في سبات عميق لا تقوى على الاستفاقة، وتقبل الحدث كما هو دون محاولة تغيير الوضع الراهن، فاقدة الثقة في نفسها. تصدق كل الأخبار والإشاعات التي تصل عبر الشاشة من طرف المراسلين. إنها حالة من حالات انكسار الذات وانهزامها، تحولت إلى ذات سلبية، لا يجدي تواجدها نفعا.

تعكس لنا الرواية تداخلات الذات بين الماضي والحاضر، ومدى ارتباط الذات بذاكرتها التاريخية، بحثا عن هويتها وانتمائها. "ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت[2]."

د- المكان التاريخي:

ويتيح النص فرصة الإحساس بتحول الذات ذهابا وإيابا في التاريخ العربي الإسلامي وصولا إلى التاريخ الحالي، المتمثل في سقوط العراق: "شبه دوران للمكان داخل الزمان، وللزمان داخل المكان في دوامة عرضها من السينيغال إلى مكة [3]." لحظات يفقد كل شيء صوابه، فتتداخل الذات بالزمان والمكان ربما هي الفنية التي استخدمها الروائي لتشخيص واقع الذات الراهن وحالة الجمود والركود التي تتخبط فيها، يصورها

[1] المصدر نفسه، ص 25.
[2] نفسه، ص 17.
[3] المرجع نفسه، ص 17.

كأنها ثعبان عاجز عن تغيير جلده: "ثعبان يتلوى ويتلوى، يعاني عسر تغيير جلده، كلما سلخ شبرا، عاد الجلد إلى الوراء، وكلما تلوى غلبه النعاس، ربما لان أسنانه منزوعة، ولربما لأنهم ما يفتئون يستلون سمه[1]."

ساهم الواقع الراهن للذات العربية في تحريك الروائي الطاهر وطار في فرض عليه طريقة تقوم أساسا على تجسيد ذلك التداخل الذي تعيشه الذات في الوطن العربي، ذلك التمزق الذي تعاني منه داخليا، وفكريا، إنها تجربة نفسية تحياها الذات العربية، التي لا تقوى على التخلص من الماضي المؤلم الكامن فيها، والذي أثر في حاضرها بشكل كبير، فتتداخل الأزمة والأمكنة، هو صورة لتداخلات الذات الفكرية والنفسية، كل ذلك يفسر عقدتها التي يستعصى حلها. فتتأرجح الذات بين الماضي والحاضر، لتقدم شذرات من تاريخها ويتعلق الأمر ببعض الأحداث المحيرة، التي دفعت بالذات لتتساءل حول حقيقتها مثل قصة القائد خالد بن الوليد مع عمر بن الخطاب خليفة المسلمين، كما أنها تبدو في مواطن أخرى عاجزة مذهولة أمام تسارع الأحداث ومقابلتها برد فعل سلبي بأن تتقبل كل الإشاعات والأخبار التي تردها.

إن الرواية في مجمعها لوحة رسمت لنا واقع الذات بأبعاده الزمانية والمكانية، صورة موازية لحقيقة الذات نعيشها كل يوم، نلتقطها عبر مختلف القنوات الفضائية عبر مجموعة من الأحداث المتلاحقة والمتسارعة دون أن تكون لها القدرة في مواجهتها.

وترتبط دراسة المكان بالنص الروائي أساس، ذلك لان المكان هو المجال الفزيائي والجغرافي الذي تجري فيه أحداث المشاهد، فلابد لهذا الحدث من إطار يشمله ويحدد معالمه وأبعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثا "قابلا للوقوع على هذه الصفة أو تلك[2]."

---

[1] نفسه، ص 23 .

[2] مونيري الحبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 7.

يرى روبيرت شولتز: "أن العالم الذي يخلقه الخيال سواء أكان قصة، أم مسرحية، أم قصيدة، هو سياق ندركه وأكاد أقول نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا ولكن وراء هذا العالم الظاهري[1]." إذ هناك علاقة ما بين العالم المتخيل الذي يبعث فينا دافع إدراك العالم الناتج من عملية التلقي، والثاني يتمثل قيما هو خارج التخيل، أي ما يوجد على أرض الواقع.

يدرك القارئ جماليا العناصر التي تكون هذا المكان المتخيل، الذي يبدو لنا جميلا بمختلف أجزائه التي تكونه. فإن جغرافية المكان الذي تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو عنصر مهم في تأسيس وتشكيل وبناء تلك الإحداث وشخوصها وما يمكن أن تصبغه على عامل الشخصية حيث تبدو أكثر واقعية قريبة إلى المنطق في علاقتها الترابطية والانفصالية في المكان نفسه "ومن هنا تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها وانفصالها عن المكان باعتباره أحد العوامل التي يركز عليهما الكاتب لتحديد هوية أحداثه وفكرته"[2].

ينفتح النص منذ الوهلة الأولى على ثنائية (الماضي والحاضر) يمثلان دلالة على الوجود، وجود الذات وحضورها الدائم، تتجلى من وراءها تلك العلاقة الترابطية والمرتبطة بالمكان، ارتباطا وثيقا ب "الماقبل"، و"المابعد"، هذه العلاقة التي تساهم في إنتاجية النص ونفتح منذ البداية أسبقية المكان عن الزمان[3]." ومن ثم تمثل كل من الولي الطاهر، بلارة، ثقافتها ومعرفتها وانفتاحها على التراث والتاريخ، نواه مركزيته في تجسيد علاقة المكان بالماضي والحاضر فيتحول "السرد من كونه عرضا للأحداث إلى نظام من

---

[1] المرجع نفسه: ص 127.
[2] نصر عباس: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، شركة عكاظ، ط1، 1984، ص 324.
[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، ص 120.

التواصل والتخاطب الإرسالي [1]." لا يشكل المكان وعاء الرواية فحسب بل يؤدي دوره كباقي العناصر الأخرى (الزمن، الشخصية...) ويخطأ من يفترض أنه جامد محايد"[2].

وإذا أردنا فهم دلالة المكان يجب أن ندرسه بمعية عنصر الزمن فهما شيئان مكملان لبعضهما البعض لذلك أكد الكثير من النقاد والدارسين للأدب على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي وفي مقدمتهم "غاستون باشلار" حيث تبدو لنا الصورة بالشكل التالي أكثر وضوحا عندما تكتشف ذلك "التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان[3]."

وما يمكن قوله هو أننا سنحاول دراسة المكان بمعزل عن الزمان. إيمانا منا بأن هذا التلازم بينهما هو عدم ثبات الطرفين، فكلاهما يتحرك ويتطور. فالزمان هارب متحرك[4] والمكان يتحول عبر تقلبات وحركات الزمن فبقدر ارتباطهما فهما منفصلان.

ويتجلى المكان غالبا في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " من خلال الوصف، فلا يمكن لنا أن نتصور مكانا بلا وصف "فالوصف يمثل موضوعا ت متزامنة ومتجاورة في المكان[5]." مما يجعل الروائي في بداية التعامل مع المكان من خلال إشارات وعلامات جغرافية، فيزيائية معتمدا على شيء من الوصف حتى يتم اختيار القارئ عن طبيعة المكان وصفته التي سيكون مسرحا لمشاهد وأحداث القصة. إنه عنصر لا يقل أهمية عن الزمن، يعتبر من الأساسيات في الخطاب الروائي. وما يميز المكان في الرواية تعدده وتشكلاته اللغوية والفيزيائية، تدفع بالقارئ للعيش فيها ومعها، ينتقل من مكان إلى آخر، وفي كل محطة شخصية وحدث جديد.

---

[1] شارف مزاري: أدب المحنة في الرواية المعاصرة، الشمعة والدهاليز نموذجا، أعمال الملتقى الوطني سعيدة 2008، ص103.

[2] عبد الرحمان منيف: عروة الزمان الباهي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1999، ص 89 .

[3] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992، ص 8.

[4] صالح إبراهيم: الفضاء ورواية السرد في رواياتٍ عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت 2003، ص 10.

[5] بورنوف رولان وأورنيليه ريال: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991، ص 98.

إن هذه الأمكنة بخيالاتها وواقعيتها تجعل الخطاب الروائي يكتسي طابع التخيل أو الحكائي، يرى من خلالها القارئ أمكنة لا تدرك بالبصر وإنما يدركها ويعيها بالخيال. فتصبح أمكنة غريبة في صفتها، جميلة في صورتها.

فمن خلال المكان يمكن التعرف إلى هوية الذات، وطبيعتها، قد ينشا نوع من العلاقة بين الذات، المكان والحدث والملاحظ أن الذات كانت ضد مكانها، تجسد لنا ذلك من خلال "الولي الطاهر" حيث يمثل "المقام"، المكان الذي تدور في أحداث النص، تعمره ذات منعزلة ومنفردة، يتكون من سبعة طوابق، ويمثل الطابق السابق عزلة الولي وعالمه البعيد عن كل ضوضاء أوعائق قد يمنع عنه تواصله. يلعب المقام دورا كبيرا في التدليل عن طبيعة الولي الطاهر في الانعزال وهي في معنى آخر إحالة على طبيعة الذات الإنسانية الميالة إلى الوحدة والتفرد، التي أضحت واقعا مريرا تعيشه كل الذوات العربية، كنتيجة حتمية لقمع وسلطة النظام الحاكم. كما أن المكان – المقام الزكي– يحظى بصفة السلطة.

ويساهم الحدث في اتساع رقعة المكان من منطقة محدودة إلى أماكن أخرى من العالم عبر تجارب وألام المجتمعات العربية، فينفتح تلفاز شاشة الولي الطاهر وعبرها يشاهد الحدث يشمل ويمتد المد كل دول العالم نعيما كان محصورا في ذات واحدة ومقام وحيد امتد حدوده وظلاله إلى أرجاء العالم. وكيف آثرت الظاهرة على الذات ونقلها إلى المشاهد من خلال آماكن تواجدها، إنها أمكنة كثيرة ومتعددة، لكل منها مراسل ينقل فعل الحدث على الذات وأثرها العميق. غيمة سواد تنتقل بسرعة إلى كل الأوطان من الكويت، مصر، سوريا، اليمن، فالعراق والبداية من فلسطين، دول المغرب فدول الخليج، السعودية، ليتسع مجالها ونطاقها إلى باقي دول العالم.

لقد حاول الروائي أن يجسد لنا من خلال تنوع المكان –مكان الحدث– ظاهرة الذات الغربية القوية بنفوذها وسلطتها وقمعها وذات عربية تائهة، وضالة، ومهزومة، ولا حول ولا قوة لها.

الفصل الرابع

الخصائص الفنية لروايات الطاهر وطار

الخصائص الفنية لروايات الطاهر وطار

1) الأسلوب:

أ - الأسلوب الواقعي:

عرفت الرواية عند الطاهر وطار ثراء وغنى، من حيث طرائق بناء أحداثها، أو عرضها لأسلوب متميز، مما يدل على احتكاك المبدع بثقافة الآخر. وتفتح لنا عوالم نصوصه الباب لقراءات متعددة ومختلفة. ولعل هذا راجع إلى تعدد واختلاف مناخ الأمكنة التي كان يبدع فيها الكاتب، بحيث انعكست بالإيجاب على أعماله الفنية، فرسم تشكيل هرم الذات وتنوعها في مدلولاتها ورموزها. توحي إلى ثراء تجربة الروائي في مجال القصة والرواية الجزائرية المعاصرة. فاستفادت من إبداعاته في مجال الأسلوب الفني الجديد، وخروج بالنص الروائي من قيود الكلاسيكية. والتخلص من قيود المستعمر التي فرضتها على التآليف العربية. فجاءت روايات الطاهر وطار مستعملة عنصر البطل المضاد ليعكس ما تحمله الواقعية الاشتراكية [1]. وتتجلى لنا هذه الفنية في رواية "اللاز" التي طرحت موضوع الثورة الجزائرية من وجهة إديولوجية، ونضال الذات من أجل بلوغ هدفها في التحرر وتحقيق وجودها، والإحساس العميق بالهوية والانتماء لأرض الوطن.

اهتم الطاهر وطار في رواياته بالأسلوب، فسخر له كل الوسائل الفنية والجمالية. استخدم الرموز وآلف بينها وبين الواقع، وبين الحقيقة والخيال. مزج بين أسلوب الثورة،

[1] جهاد فضل: وجها لوجه مع الطاهر وطار، مجلة العربي، العدد 466، يناير، 1996، ص 68.

وأسلوب التعبيري المعاصر. فاختلف بين السهولة والبساطة، وبين العمق الفكري، والثوري، والاديولوجي للذات.

إن المتأمل في نصوصه بدءا من "اللاز" إلى آخر رواية كتبها "قصيد في التذلل" يكتشف أن أسلوبه لا يتصف بطبع واحد بل يرتكز على مجموعة من المستويات المختلفة، والمتنوعة، تشير في جوهرها إلى الثقافة، والبنية الفكرية للروائي. والتي توفر عنصر اللذة والتشويق أثناء تتبع الأحداث. فنجده يمزج بين الجد والهزل. ويتخذ الأسلوب صفة الذات، وطبيعة المكان، ونوع الحدث. فيبدو لنا قويا وعنيفا إذا ما تعلق الأمر بالثورة، وبالهدوء والرزانة والتروي إذا ما ارتبط الحال بالنظر إلى القضايا الجوهرية التي تشكل مصير الذات بعمق. وقد يتمادى الأسلوب إلى مستوى التهكم والسخرية، فهي طرائق إذن يعالج بها الروائي المواضيع الحساسة. كما هو الشأن في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء."

اتبع الروائي أسلوبا واقعيا حادا في عرض الأحداث، فقلما يكتفي بالإشارة إلى ما يقع، ويسمي الأشياء بمسمياتها. وقد يعتمد في مواقع أخرى على الرمز والإشارة والتلميح إلى القضايا دون الإفصاح عنها. حتى يجعل من القارئ توظيف عنصر الخيال ويشارك في بناء الرواية، وتأويل أحداثها وتداعياتها على الذات.

ويتصف أسلوبه في نصوص أخرى بواقعية حادة مكشوفة قامت بتعرية وكشف الوجه الحقيقي للذات المحبة لنفسها، والمنحلة، كما هو الأمر في "الزلزال"، و"عرس بغل"، و"رمانة". كتبت بأسلوب واقعي مفضوح، قد يرضاها البعض من النقاد، ويرفضها البعض

الآخر. إذ يفضل الكثير من الروائيين أسلوب المباشر عن الإيحاءات والترميز. وهي نفس الفكرة التي أشار إليها محمد مصايف بقوله: "ولعل الطاهر وطار من هذه الطائفة، فهو يميل إلى التحديد الدقيق، فيثير بذلك مشاعر القراء العاديين، ونعتقد أن هذا الأسلوب يمكن أن يستغني عنه بأسلوب آخر أقل صراحة... ولكن كما أسلفنا لكل فنان أسلوبه، والأسلوب هو الرجل كما يقال[1]."

ولعل عكوف الروائي وانشغاله بجوهر الموضوع، كان أكثر من البحث عن العبارات. الأمر الذي جعل من أسلوبه أن يتميز بالبساطة والوضوح، وأن يجد فيه القارئ مبتغاه ورضاه، وهو يقرأ جملا قصيرة واضحة، ومفهومة. وقد يكون للأمر علاقة بما يختاره من مواضيع اجتماعية وعقائدية، فطبيعة هذا النوع من المواضيع يتطلب أسلوبا من نوع خاص، كالذي يستخدمه في نصوصه، "ومن هنا يكون على الناقد أن لا يناقش المؤلف إلا على هذا الأساس، أساس أسبقية المضمون الذي يريده القاص دائما وبخاصة أعماله الأخيرة مضمونا اجتماعيا واديولوجيا[2]."

ويمكن القول مما سيق أن أسلوب الروائي برغم بساطته إلا أنه يحمل سمة جمالية، تبعث القارئ على التأمل في النصوص وقراءتها، فتولد فيه شعورا بالرغبة في مواصلة وتتبع أحداث القصة، وكله شغف لمعرفة مصيرها.

---

[1] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 53.

2) اللغة :

أ -مفهومها

"إن اللغة هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد[1]."

تمثل اللغة نظام معين من العلامات يمكن أفراد الجماعة من التواصل بينهم. وهي عبارة عن أداة الاتصال الرئيسية بين البشر. بحيث تعد الوسيلة الأكثر نجاعة تسمح للشخص الدخول في علاقات اجتماعية وتفاعلات متعددة كما حددها دي سوسير: "بالعادات اللسانية التي تنتج التواصل بين أفراد الجماعة.[2]"

وكما يعرفها ابن خلدون أنها: "ملكة اللسان [3]." وأنها: "الضمان الأساسي لوجود الحقيقة، تنوب عن العالم في تعبيريته من خلال ترميزه، فإن الرمز هو الاختلاف المتعدد الأبعاد لوضعية الفهم، لذا أصبح من الضروري فهم اللغة من أجل فهم العالم، فإذا كانت اللغة ليست لذاتها ولكن العالم تفتحه وتكشفه، فتأويل اللغة لا يختلف عن تأويل العالم [4]." وحتى ينتقل الفرد من معرفة العالم إلى فهمه وتأويله، فلابد عليه فهم اللغة التي هي في نظر دي سوسير لا توجد فيها إلا التباينات وتمثل مجالا للتمثلات لا التصورات.

---

[1] فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986، ص2.

[2] أمال سعودي : حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لوسيني الأعرج، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر 2009 ،ص22.

[3] ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت 2007، ص 596.

[4] عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمونوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2007، ص 54.

أما في رأي "جاكبسون": "فهي تعني النظام الكلي الذي يتواجد بداخله عدد من الأنظمة الصغرى الفرعية، والتي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروعا لشجرة بأغصانها[1]." وفي رأي ابن جني فهي: "أما حدها فإنها أصوات تعبر بها كل قوم عن أغراضهم[2]."

يتضح من تعريف ابن جني أنها وظيفة انفعالية تعتمد على عنصر الباث وما يصدره من ردود أفعال تجاه الموضوع. ويطلق عليها البعض من اللسانيين مصطلح "وظيفة تأثرية[3]"، وتتجلى هذه الوظيفة في الخطاب "المرسل والمرسل إليه" وتقتضي كثافة السرد في الروايات العاطفية في مخاطبة الطرف الآخر ومحاولة التأثير عليه. ويعتبرها جاكبسون: "هناك رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل، أو تمديده أو فهمه، وتوظف للتأكيد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل [4]." وتمتلك اللغة الوظيفة المرجعية عندما تكتسي كل محتوى رسالة بلون يلاءم الأخبار الواردة فيها. ذلك لأن اللغة قد تحيلنا إلى أشياء موجودة تمثل موضوع الأخبار. وتؤدي فيها اللغة دور الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغ عنها[5].

---

[1] الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جكبسون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2007 ، ص 28.

[2] ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ج1، ط2، بيروت 2003، ص 78.

[3] الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص 39.

[4] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1988، ص31.

[5] الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، ص 45.

ورغم كل ذلك تحظى اللغة زيادة على الوظائف والصفات التي ذكرناها، وظيفة أخرى لا تقل أهمية في مجال الدراسات الجمالية والفنية للخطاب الأدبي ونقصد بها "الوظيفة الشعرية": "التي تركز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها لكن بدرجات متفاوتة، فهذه الوظيفة تفرض قيمتها على فن الشعر[1]."

تعتبر اللغة أساس الجمالية في العمل الإبداعي، ومن أهم بنياته الأساسية. وهي عنصر متحرك، وخاضع دوما للتغير والتبدل. أنها دائما في حالة غير مستقرة، ويختلف شكلها من مبدع إلى آخر. تتحكم فيها عدة عوامل منها: الثقافية، والاديولوجية، والمعرفية، والعلمية... فهي زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا فنيا، وانزياحا يحيل القارئ إلى تأويلات مختلفة. ويمكن لنا القول أن اللغة هي شكل يتصوره المبدع يحمل معاني جديدة مفتوحة على دلالات متنوعة.

ب- تجربة الكتابة الجديدة:

اعتنى الطاهر وطار باللغة عناية بالغة فلم يستخدم جملا معقدة ولا عبارات غامضة. فجاءت مفرداته سهلة بسيطة، زادت الصورة الفنية وضوحا وجمالا. ونقلت الأحاسيس والمشاعر بإتقان دون تعب وتكلف. فوصلت لغته إلى وجدان وعقل القارئ.

حظيت رواياته بمناخات شاعرية، حيث تميزت لغته السردية واضحة الأبعاد، سهلة، سلسة بتراكيبها المتنوعة، وكلماتها القصيرة والمعبرة. تعددت استخداماتها في الوصف، والحوار. فجاءت لغتها صافية، سليمة اللفظ، مؤدية لمعناها. وعموما فإننا

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 78.

نصادف في روايات الطاهر وطار مستويين من اللغة، الأول مباشر يأتي على لسان الشخصيات، ويتصف بالبساطة والسهولة، يكاد يقترب من العامية في حديثها وحواراتها بدءا من "اللاز" ومرورا بـــ"الزلزال"، و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، و"رمانة"...

وتتجلى هذه للعامية في جمل وحكم وأمثال تتردد على لسان الخاص والعام. أما المستوى الثاني يختلف عن سابقة، حينما يتعلق الأمر بالتعبير والإفصاح عن بعض الهواجس الوجدانية، والباطنية التي لها علاقة بالحلم والأمل. شكل المستوى اللغوي نقطة إعجاب الكثير من النقاد والدارسين ولم يخف الناقد جودت الركابي إعجابه بأسلوب ولغة رواية "اللاز" في قوله :" تمتاز قصة اللاز بكل عناصر الكتابة الثورية والفن القصصي الأصيل الممتع، قصة رائعة قوية الحبكة، سهلة العبارة، بارعة في التصوير الواقعي، والتعبير الإيجابي، تمجد النضال كما تمجد الحفاظ على المبدأ وترسم لنا وجها عنيفا صادقا من وجوه الثورة الجزائرية الخالدة، وتبقى هذه القصة نموذجا عاليا للأدب الجزائري الحديث، والواقعية الاشتراكية[1]."

وربما تعود جمالية اللغة وبساطة الأسلوب إلى قناعة المبدع بأن الرواية فن وجنس أدبي قادر على أن يكسر ويخترق الحواجز التي تعترض التأليف الروائي، لما فيها من جاذبية ساحرة تتمثل في قوة التعبير الحقيقي، لمل يعتري الحياة ويحيط بها. وإيمانا بذلك كان حريا بالروائي استعمال أبعاد وأساليب، وتقنيات أدبية في مستوى الحديث. وإعطاء نفسا جديدا للشكل والمضمون. مما زاد النص أكثر حركة وحيوية.

---

[1] جودت الركابي: قصة اللاز، دراسة تحليلية، مجلة الثقافة، العدد، 33، الجزائر 1976 ، ص 93.

تحمل لغة الطاهر وطار تجربة جديدة في ميدان الكتابة، عالما لأفكاره وأحلامه المستقبلية ومعتقداته، هي في مجملها صورة كاملة عن الذات، جعلها تتحرك في فضاءات النص، وهي طوع إرادته ينقلها من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وفي كل محطة حدث، وصفة، فسلوك، في طابع لغوي متميز.

حافظ الروائي في مساره الإبداعي، على عامل اللغة الذي يتغير بتغير الموضوع والقضايا الجوهرية سواء ما كان منها متصلا بالسياسات العربية أو الجزائرية. كما اتصف توظيفه لعنصر التاريخ بالقوة، حيث كان شغل حضوره في النص الحيز الأكبر، لما له من دلالات ورموز تعكس الواقع من خلال عملية الإسقاط، فترتسم أمامنا صور لمراحل تاريخية متنوعة تخص الثورة التحريرية الكبرى. ويوحي الاشتغال على الأحداث التاريخية، أنها وسيلة يعقد من خلالها المقارنة بين الزمن الماضي والحاضر. إنها وسيلة نقل يختصر عبرها المسافات والأزمنة الغابرة هي في مجملها أفعال وأحداث ومواقف وحروب، يكون لها الدور الأمثل، والمناسب في تحليل وتفسير القضايا الجوهرية التي تتعلق بمصير الذات الحضاري، والديني، والاجتماعي، والسياسي...

ان اللغة التي يستخدمها الطاهر وطار في كتاباته تعطي صيغة فنية، التي تعد من أساسيات الخطاب الروائي. وقد شكل هذا المفهوم "الصيغة" موضوعا للمقاربات النقدية، التي حاولت إعطاء مفهوم دقيق للمصطلح. وهو ما اعترف به تودوروف بقوله: "مقولة الصيغة من الطبيعي جدا أن تكون أكثر المقولات تعقيدا [1]." وربما يعود هذا الالتباس إلى

كون المصطلح يستخدم في علوم المنطق واللسان والسيميائيات والعلوم الإنسانية، إلى جانب الأدب[1]."

جعلت هذه التقنيات الطاهر وطار التميز عن غيره من الكتاب في مجال إبداع النصوص. ومدى إقبال القارئ على رواياته يقرأها، ويتأملها. فيتشكل أمامه فضاء للواقع والحلم وتحقيق الذات. وقد حدد تودوروف الصيغة على أنها الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة[2].

ج– اللغة وهوية الذات:

عمدت روايات الطاهر وطار بلغتها المتميزة إلى رسم هوية الذات الثقافية. وارتبطت باجتهادات الوعي الجماعي، تنهم من ذاكرة التاريخ، والدين، والثقافة. وحقق توظيف اللغة المميز، ميلاد شكل ومضمون جديدين، فغدا هذا النص ابن بيئته. فحققت انتاجاته ارتباطا نوعيا بعنصر الخيال، والذي هو قوامه الأسطورة، والرمز، والحلم.التي وظفها بصفتها عناصر سردية أظفت جمالية على البنية السردية. جسد من خلالها هواجس الذات التي تحولت إلى مأساة ومحنة رسمت صورة أخرى عن ضياع الذات. حيث زاد هذا المشهد من شدة البحث عن لغة وتعبير يلاءم تلك التحولات والتغيرات التي طرأت عليها.

[1] بن جمعة بوشوشة: جماليات بنية الخطاب في رواية تماسخت دم النسيان، مجلة التبيين،ع26، الجزائر 2006، ص 37.

[1] المرجع نفسه، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

ويمثل الرمز والأسطورة من العناصر المهمة التي يعتمد عليها الروائي، في بناء أحداثه. وهي تحمل في جوهرها أسئلة عديدة ومحيرة تحتاج إلى إجابة مقنعة. تريح الذات من عناءها، وينكشف المبهم، ويتجلى الغائب.

تعتبر الأسطورة بنى مهيمنة محققة قيمة جمالية وفنية للنص، وكاشفة عن صراع الداخلي. يتجلى ذلك في رواية "عرس بغل " التي ترسم بناء شكلا مميزا للذات يحكمه النظام الإقطاعي وتداعيته عليها. وهي محطة تكشف واقع الذات في ظل غياب الاحساس بالهوية والانتماء إلى الأرض. استخدم الروائي كما من الخطابات ليعبر بها عن مستويات عديدة: اجتماعية، ودينية، وسياسية، للذات المستعبدة، وكيف حادت وانحرفت عن الطريق السوي، كنتيجة لتردي المستوى المعيشي والبؤس. وشكلت في مشاهد أخرى صورة عن انحرافات الذات ووعيها الزائف، ونظرتها الخاطئة للمستقبل والحياة (ما فعلته العنابية في رواية "عرس بغل" بامتلاكها لمكان اللهو المجون تقتات منه وتأوي فيه الفتيات اللواتي ضاقت بهن الدنيا فلم يجدن غير هذه الطريق للاسترزاق).

ويواصل الروائي في "الزمن الحراشي" و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، و"الحوات والقصر" عملية التأريخ لبعض مشاهد الثورة التحريرية مبديا موقفه الانتقادي من حزب جبهة التحرير الوطني أثناء فترة السبعينيات. أما في "الزلزال " فعكست اللغة ظاهرة الإقطاع وكيف تسعى ذات "بولرواح" من أجل تحقيق مشروعه الهادف إلى الحفاظ على أراضيه دون أن تتمكن السلطة من تأميمها. ويتواصل الحلم بتحقيق وانتصار الملكية الخاصة على حساب الذات الجماعية في "العشق والموت في الزمن الحراشي".

د- اللغة والرمز:

وشكلت رواية "الحوات والقصر" محطة يتخذها النص ليرتقي إلى مستوى الأسطورة، والرمز، والتشفير. وينفتح النص عبر عوالم عديدة للتأويل والقراءات المتعددة. استخدم تقنية الرمز في مواجهته وانتقاده للسياسيين، وسلطة النظام.

وحملت رواية "تجربة في العشق" لغة انتقادية للذات التي وصلت بها الأمور إلى طريق مسدود. فوجدت نفسها في وضع لا تحسد عليه. ليشتد عنف اللغة وقوتها في "الشمعة والدهاليز" في ظل الصراع النفسي للذات، وبلوغها درجة عالية من الإحباط والقنوط.

وتقابلها في الجهة الأخرى رغبتها الكبيرة في بلوغ السلطة. ليمتد المستوى التصويري للغة في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لمواصلة كشف واقع الصراعات السياسية وتداعياتها على للذات. وهي لغة مالت إلى عنصر الدين ومستوياته الذاتية والصوفية للتعبير عن وضع أكثر قتامة وسوداوية وتعقيد للذات. ويمتد هذا الخط اللغوي في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

وتهدف اللغة الصوفية في كتابات الروائي إلى تكوين الذات بطرق خاصة، وفي نظام معين. ومن المعلوم أن الكتاب يندرجون تحت لواء أنواع متعددة من الفنون الإبداعية، مثل الكتابة الشعرية والأدبية... ويشكل الأسلوب الصوفي جزء من هذه العملية التعبيرية. بحيث تتصف كل كتابة بخصائص وبناءات تميزها عن بعضها البعض.

أما روايته الأخيرة "قصيد في التذلل" حيث يستعين فيها بمشاهد من تاريخ الشعر العربي القديم، وكيف كان يتذلل الشاعر في البلاط من أجل أن ينال رضا وكرم الملك أو الخليفة. وهي الصورة نفسها يسقطها الروائي على واقع الذات اليوم في بلوغها قصر الحاكم والعيش تحت كنفه وممارسة مهنتها.

3) البنية السردية:

أ – مفهوم السرد:

يعني السرد في اللغة: "تقدمة شيء إلى شيء، يأتي به منسقا بعضه في أثر بعض، متابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا، وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال إن شئت فصم وإن شئت فأفطر، وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، فالفرد رجب وصار فردا لأنه يأتي بعد شعبان وشهر رمضان وشوال والثلاثة، السرد: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم[1]."

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، مجلد7، بيروت 200، ص165.

"هو الخطوات التي يقوم بها الحاكي وينتج عنها النص القصصي وجاء في كتاب جيرارجنيت " أمثلة ثلاثة" (TROIS FIGURES) ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي[1]:

-**الحكاية:** وهي جملة الأحداث التي تدور في زمان ومكان معين شخصياتها من وحي خيال السارد، تصدر عنها مجموعة من السلوكات وردود أفعال تشكل موضوعا للدراسة وتحليلها عن طريق الوظائف.

السرد: (NARRATION) تعني تعبير السارد، أو الراوي، أو الحاكي الذي يشكل العمل الإبداعي (الملفوظ القصصي).

الخطاب القصصي أو النص (L'énoncé ou discours narratif): العناصر اللغوية التي يوظفها السارد موردا حكايته في صلبها[2].

وعرف رولان بارت السرد: "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ، والثقافة[3]."

ويبدو أن تعريف رولان بارت غير واضح المعالم، إذ يصعب علينا تعريف الحياة لتشعباتها وتنوعاتها وتناقضاتها، وعدم ثباتها، فهي على علاقة جد وطيدة بالإنسان. وعليه نقول أن السرد هو وسيلة للتعبير وظيفتها مواجهة حقيقة الحياة. وفي تعريف لآخر لرولان بارت: "السرد هو الحكي عامة، يقوم على دعامتين أساسيتين:

---

[1] المرزوقي سمير، وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985، ص 77-78.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] عبد الكريم الكردي: البنية السردية للقصة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص 13.

- أن تحتوي على قصة تشمل على أحداث معينة.
- أن يعين طريقة حكايته، وتسمى سردا.

وأن يكون هناك تواصل بين طرف أول يسمى الراوي أو السارد، وطرف ثاني يعرف بالمروي له، أو قارئا، وتجمع بينهما علاقة ثقة[1]."

ويؤكد كيزر، (Wolfgang Kayser): "أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية[2]." فتعاقبت بعد ذلك النظريات السردية في مجال الدراسات البنوية بمختلف تفرعاتها ومدارسها. واهتم به مجموعة من الدارسين أمثال "باختين"، و"فلادمير بروب"، و"جيرار جنيت"، و"كلود بريمون... ونظرا لاختلاف الآراء، والنظريات حول مفهوم السرد، وجاءت الدراسات التي اهتمت بالموضوع متباينة وأكد "ولاس مارتن":

"إن البنويين الأوائل أكدوا في نظرياتهم السردية على الشكل، وناقش النقاد السيميولوجيون، والماركسيون علاقة التقاليد الثقافية بالوسط الاجتماعي، واهتم الشكلانيون الروس في دراستهم بالتقاليد الأدبية. واهتم البعض من النقاد بدراسة السرد من خلال موقف القارئ من العملية السردية[3]."

وأمام هذا التنوع والاختلاف بين النقاد والدارسين لمفهوم السرد في النصوص الإبداعية. بحيث لم تسر في اتجاه واحد ولم تؤد إلى نتائج واحدة أيضا. يدل هذا الاختلاف

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2006، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

أدى إلى تنوع الدراسات السردية. وهناك من اهتم في السرديات بالجانب اللغوي والبعض منهم، اعتمد على البحث في التركيب السردي وصيغه. ومنهم من اهتم بدلالات التركيب.

واتخذت الدراسات السردية في مناهجها مجالات وروافد معرفية متنوعة مثل الأنتروبولوجيا، والأسلوبية، واللغوية، وعلم النفس، وغيرها من العلوم التي زادت إثراء للدراسات وفتحت أمامها المجال لمسايرة العلم والاستعانة به في تحاليلها وتأويلاتها.

ب – جماليات الوصف :

مثلت روايات الطاهر وطار نقطة تحول في مسار الرواية الجزائرية المعاصرة على مستوى الشكل والمضمون. واستطاعت انتزاع الصدارة والإعجاب من قبل القراء والنقاد. فجاءت نصوصه "تقدم خدمة تساعدنا على فهم مظاهر الترابط الثقافي، بل تشكل كذلك التقاط طريقة ثقافية معينة يبدعها الخيال [1]." وقد قامت معظم نصوصه بالتعرض إلى انجازات الثورة بطريقة فنية، وأسلوب جمالي، فجاءت نصوصه كلها تخبر عن قيام ثورة على مستوى الحرف العربي.

إن اتجاهات الكتابة الروائية بكل ما تحمله من تصورات عن العالم هي التي تحدد طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية [2]. تتجلى هذه التقنيات في كتابات الطاهر وطار من خلال أسلوب السرد ووصف ديكور المكان، والشخصيات والأحداث. والتي تمثل في مجملها عالما متخيلا يقوم على تصوير الحياة بشكل عام، يخلق نوعا من اللذة والرغبة في

[1] وسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص 62.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 157.

متابعة تطورات القصة. لذلك نجد أن طابع الوصف يطغى على كتابات الطاهر وطار، وهي تقنية تتصف بها الرواية الواقعية التي تبحث عن شكل تعبيري جديد. هذا وقد دعا إلى نفس الفكرة "جان ريكاردو" حينما أكد على أن: "الوصف عامة في الرواية الحديثة، هو وصف خلاق لأنه يسير ضد المعنى أو يسبق المعنى[1]."

ويتضح من روايات الطاهر وطار أنه كان شديد التركيز على وصف الشخصيات، والأماكن وربطها بالأحداث وبالزمان وجعلها أيضا علاقة مع المستوى المعيشي والاجتماعي والثقافي للذات. ويغدو الوصف مرآة عاكسة لتناقضات الحياة. وقد أشار ميشال بيتور إلى أهمية الوصف قائلا: "لقد اختار الكاتب هذا اللون بالذات، وهذا الأثاث ليخبرنا عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا وطرق عيشه وتفكيره، ومقدار ثروته[2]."

إذا كان السرد يشكل وسيلة لتحريك عجلة الزمن في القصة فإن الوصف هو الوجه الآخر للمكان بل هو صورته، فيصبح للرواية بعدان: أحدهما أفقي الحركة، والآخر مكاني عمودي الحركة[3].

يشكل الوصف أحد العناصر الكيماوية التي تساهم في تحقيق الجمالية للنص، وتبعث القارئ على الإحساس باللذة، والمتعة أثناء القراءة. فوجدت بذلك الرواية الواقعية

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 67 .

[2] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة، صياح الجهم، دمشق 1977، ص 147.

[3] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص80.

ضالتها بتوظيفها للوصف: "واحتفلت احتفالا كبيرا بالوصف الذي أعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي. وقد كان الوصف يعمل في الغالب على كشف العوالم السيكولوجية للشخصيات[1]."

ويمكن القول بأن الوصف كان يسير باتجاه التحليل النفسي للذات بتقديمه أدلة وبراهين يفسر من خلالها طبيعة تصرفات الذات. وجعل الوصف على حد تعبير "جيرار جنيت" أن يكون الروائي على علم بكل شيء [2]. ويصبح حينها الوصف بانيا ومؤسسا لمعنى السرد، ويمنحه أبعادا دلالية مفتوحة على تعدد الــتأويلات. "فالوصف هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة أو المختلفة عنه[3]."

يتضح من هذا التعريف أن الوصف هو محاكاة لما هو ظاهر في ومرئي في الواقع. معتمدا على التشبيهات والاستعارات وغيرها من الأدوات التي تمكن الروائي من التعبير. إنه نظام لغوي وعلامة دالة على طبيعة ونوعية الأشياء وعلاقتها ببعضها البعض، والتي تنمو بداخل السرد.

تصادفنا في رواية "الزلزال" سيل من الجمل السردية المتتابعة التي لا تخلو أفعالها من الصدى الوصفي عبر وحدات وبنيات النظام اللغوي السردي. وفي مشهد من مشاهد الرواية، يصف وطار "العلامة "عبد الحميد بن باديس": "كان نهرا ممتلئا، يسير بكل

---

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2009، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 13.

جوانبه نحو الخصب" [1] يصادفنا غي هذا النموذج الوصفي المكون من جملتين: أولها يتمثل في الفعل "كان" وهو عبارة عن محفز حكائي، وفعل يدل على الحكي، يحمل في ضمنه خبر ماضي، يخبر عن فعل، أو أمر، أو حادثة وقعت في زمن ماضي. إن اختيار الروائي لفعل "كان" أعطى للحدث وصفا يترجم معرفة السارد بتاريخ الشخصية العلمية، والدينية.

يختزن الفعل "كان" دلالتين الأولى توحي إلى حنين واشتياق السارد للعلامة "ابن باديس"، والثانية أسفه على انقطاع نهر العلم عن الجريان. فالصرة الأولى مكملة للثانية، ومتممة للوصف السردي "يسير بكل جوانبه نحو المصب".

إن الملفت للانتباه في الجملة الثانية فعل "يسير" من سار، ويدل على السير وهو فعل من أفعال الحركة التي تعود على النهر. يتفادى الروائي الوصف العادي، فيستعين بالطبيعة ويستعير منها أحد مناظرها للتعبير عن غرضه.

ويمثل النهر، الماء العصب الرئيسي للحياة ليعبر به عن قيمة العلم والمعرفة بالنسبة للذات. وبهذا الوصف يكون الروائي قد وفق إلى حد ما في اختيار أفعال حية تدب فيها الحركة، تضاهي في نشاطها انسياب الماء في النهر. فجاءت الصورة يشع منها الصدى الوصفي مما زادها جمالية وأثر دلالة.

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص 132.

وما يزيد من جمالية الوصف في السرد عندما تتحول الوحدات اللغوية المعبر عنها في النص إلى تجسيد الموصوف، فتتجاوز بذلك الدلالة الاصطلاحية المتعارف عليها، إلى دلالات أخرى هي من ابتداع الروائي.

وقد أفلح الروائي إلى حد ما في إتقان هذه الخاصة في روايات الطاهر وطار. ونجده قد وظفها في "الزلزال" وفقا لمستوياته المتنوعة. فظهر الوصف بمختلف تنوعاته، المادي منها، والخفي. وأدى الوصف وظيفته الجمالية في النص. وعد عنصرا بالغ الأهمية يكتسب دلالة خاصة. وتمثل الوصف في الشخصيات مركزا على الجوانب الفيزيولوجية والثقافية، والدينية، والاجتماعية للذات وتركيبتها النفسية.

يصف السارد "عبد المجيد بولرواح" في "الزلزال" قائلا: "بطنه منتفخة، وعيناه الكبيرتان البارزتان تتسعان فأكثر، وعضلات وجهه تتقلص وترتخي[1]."

ووصفه لشخصية "بلباي": "كان شيخا بلحية، كثيفة، ونظارات صغيرة شفافة وعراقية بيضاء متسخة على الرأس وقميص ممزق مرقع على صدره سروال حوكي في عجزه وبلغة متهرئة في قميص،قامته قصيرة ورأسه كبير وصدره ضيق[2]."

يحمل الوصف دلالات توحي على غناء بولرواح ويسر حالته. ويستخدم لذلك الصفة والموصوف "بطنه منتفخة"هي علامة على ثراء الرجل ويسر حالته المادية. بينما مع "بلباي" تتشكل الصورة وجهها المناقض تماما من خلال المقطع الوصفي. حيث يشير

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص 38.
[2] المرجع نفسه، ص 24.

الوصف إلى حالة بلباي المزرية التي لا يحسد عليها. ويتجلى ذلك في البنيات التالية مثل: "عرقية متسخة"، "قميص ممزق"، "مرقع على صدره"، "سروال حوكي مهترئ". شكلت هذه المقاطع ورسمت مأساة تبدو على هندامه الفقير وصورته الخارجية.

ج–الوصف التوثيقي:

ولم يقتصر الوصف في "الزلزال" على الشخوص، بل تعداها إلى الأمكنة العمومية والخاصة المتسمة بالانفتاح، والانغلاق، وفي علاقتها مع الزمن والأحداث المتسارعة في سياقها السردي وكمثال على ذلك: وصف الجسر: "هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة عريض وقصير، سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي [1]." وصف يعكس انبهار السارد بالجسر في عظمته وعلوه، يرمز إلى الهوية وانتماء الذات.

وفي مشهد وصفي آخر المتمثل في باب القنطرة: "كل شيء في هذه الناحية يبدو على عهده، خضورة الأشجار تميز البنايات وتباينها، هناك الثانوية، وهناك المستشفى، هناك مخزن الحبوب الشاذ الوضع[2]."

يتحول المكان "باب القنطرة" إلى مستوى أكثر ارتفاع يرصد من خلال الواصف منظرا بانوراميا لجزء من مدينة قسنطينة بمختلف هيئاتها، ومبانيها، وشوارعها. ويتراء له خزان الحبوب، والثانوية، والأشجار، والجامع الأخضر، وجامع سيمون، وزاوية المصلى، على اليمين وبالقرب منه جامع الباي وجامع سيدي قموس في آخر الدرب المقابل.

---

[1] المرجع نفسه، ص 10.

[2] الطاهر وطار: الزلزال، ص 10.

يمثل وصف السارد لهذه الأماكن الشعبية والدينية والعمومية إلى عدسة كامرا تنقل صورا حية عن المدينة التاريخية العريقة وما تحتويه من أماكن جميلة ينبض بداخلها التاريخ المجيد للذات. وانتماءها الديني والثقافي والاجتماعي.

شكل وصف الأماكن العمومية مثل مطعم "بلباي" : "طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت، وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية، والمناضد مستديرة، حلت محلها رفوف زنكية على الجدران [1]." يتخذ الوصف بعده الواقعي في هذا المنظر يتميز بتفاصيل وجزئيات أدق، ويعكس ملاحظة "بولرواح" الثاقبة، وعين متفطنة إلى كل شيء. عين تلاحظ وذاكرة تستحضر الماضي السعيد وتقارنه بالحاضر المزري، وصف يحاكي بساطة المكان وفقره، وتواضعه.

يمثل الوصف التوثيقي مسحة من مسحات الرواية الواقعية في أدب الطاهر وطار والذي اعتمده كأسلوب وفنية من فنياته السردية "إنه هو نزل تونس فوقه، بل البقال الذي خلق بسببه لا يزال يقابله[2]." وشمل هذا الوصف الأحياء والجسور مثل:

"حي سيدي مسيد : يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ.[3]"

يجسد لنا هذه التوصيفات للشوارع والأماكن انبهار الروائي بمنجزات وبناءات ومعالم حضارية، وأماكن مقدسة. ليتحول إلى دليل سياحي يصف لنا كل مكان يقع على عينه، إلا وكان وصفه دقيقا . وتعتبر تقنية الوصف من الوسائل الأساسية التي تعتمد

[1] المرجع نفسه، ص 23.
[2] نفسه، ص 23.
[3] نفسه، ص 35.

عليها الرواية الواقعية، التي كانت من أهم أهداف الروائي وطار حاول تجسيدها في نصوصه التي حملت تجربة جديدة في اللغة والمتن.

يحاول الروائي كشف الصراع النفسي للذات باعتماده على تقنية الوصف مما زاد لغة السرد تنوعا. ويريد أن يفتح عالم الإبهام والغوص بعدم تدخله، وإنما يبقى بعيدا يراقب مجريات الأحداث، ويترك القارئ يتعامل من خلال السرد مع ضمائر الغائب ويتواصل مع الحدث، الذي تمثله حركات الذات وإيحاءاتها قبل البنية اللغوية أو الملفوظ اللغوي[1].

وكمثال على ذلك ما جاء في افتتاحية رواية "عرس بغل": "عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة وجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد[2]."

تتخذ الافتتاحية أسلوب التداري باستخدامه لضمير الغائب، يشكل لنا إبهاما وغموضا، لحظات يتداخل فيها الراوي بالكاتب، يحرك نسق ووتيرة السرد من خلف الستار.

وتحت ظل هذا السرد الحكائي تأخذ الذات موقعا لها في المقبرة مكانا خارج الحياة، يتردد عليه "الحاج كيان" على فترات متتالية. ليتواصل فيها مع معمري المكان في حوارات، فتتفتح لها أبواب الذكريات ليستحضر صورا ومواقف، وشخصيات أمثال:

---

[1] إدريس بوديبة : المنظور الروائي تجلياته وتطبيقاته النقدية نموذج عرس بغل، المساءلة، اتحاد كتاب الجزائريين، العدد1، الجزائر 1991، ص 54.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل، ص 5.

قرمط، المتنبي، حمدان، المعتصم... هي في مجملها محطات لأزمنة مختلفة، يقابل من خلالها مأساة الذات الحاضرة.

يحتل الوصف في نصوص الطاهر وطار مكانة مهمة إذ ليس استخدامه اعتباطيا، أو ديكورا للتزيين، بل هو تقنية قائمة بذاتها تعبر عنها لغة السرد، ولذلك فهو مرتبط به كل الارتباط كما أنه يتخذ أشكالا متغيرة من نص إلى آخر.

إذ نلاحظ هذا الاختلاف والتباين في رواية "الزلزال" ليست لغة السرد والوصف هي نفسها التي نجدها في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" مثلا فشكل التعبير يختلف باختلاف الموضوع وعناصر السرد أيضا.

ويعتمد الروائي على الوصف في سرده للأحداث، ويمكن أن نقدم مثالا على ذلك في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" وما صادفنا في افتتاحية القصة وصفا يمهد للحدث الجلل الذي ستتند إليه الطاهر وطار للإشارة إلى نوعه وطبيعته وما سيتولد عنه من أحداث أخرى. وكأنه يحاول أن يخلق المناخ المناسب لهذا الحدث: "أعاد الولي الطاهر تأمل الشمس التي كان اعتراها الكسوف فبهره الوهج، وتساءل عم يبحث، نسي أنه كان هناك قبل لحظات، كسوف كلي فجائي، لم يتنبأ به لا العرافون ولا المنجمون ولا العلماء، يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف[1]."

إن هذا الوصف المربك والمخيف يحول الطبيعة إلى سكون يكتنفها الرعب، ويفقد السماء ضوءها، فاسحا المجال لعتمة اللون الأسود وكما يقال إذا حضر اللون الأسود

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر 2005، ص 9.

تغيب كل الألوان الأخرى. فاللون الأسود يغيبها تماما. ويرخي سدوله على المنطقة، وحول الأشياء العادية إلى واقع مخيف، ولحظات مروعة التي جعلت الذات تتمتم وتتقرب إلى الله بالدعاء: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف".

إن هذه الافتتاحية الواصفة هي بمثابة إنذار يخبرنا بأن الظلام المتمثل في كسوف الشمس سيخيم على الوطن العربي بأكمله. فمصدر اللون الأسود حقيقة كونية فلكية، طبيعية. إلا أن دوامها إلى فترات طويلة وفي كل البلاد وفي وقت واحد، يخرج هذا الوصف والتصور من حالته الطبيعية، إلى حالة تصورية تكتسي طابعا أسطوريا. هي علامة ترمز إلى غياب الحقيقة وضياعها في عتمة الشك والريب حول ما يجري في الوطن العربي، من أحداث وهزات سياسية عجز عقل الذات، والسارد معا عن فهم حقيقتها. وراح يصدق كل شيء يقال له عبر النشرات الإخبارية، والمراسلين، والصحف.

ولا يجد السارد أمام هذه الظاهرة العامة، سوى الصمت حيال ما يجري ليفتح بذلك المجال لتخمينات القارئ في تأمل النص ومحاولة إيجاد تفسير لهذا الوضع الغامض.

د- المونولوج:

يؤدي المونولوج أو الحوار الداخلي دورا مهما في كشف الحالة الوجدانية والانفعالات النفسية للذات وما تحمله بداخلها من أفكار وصراعات وجدانية، تريد لها أن تطفو وتبدو ظاهرة على السطح.

يطرح لنا المونولوج في رواية "**الزلزال**" عدة أوجه لاضطرابات نفسية هي انعكاس لتحولات اجتماعية وسياسية وثقافية كان لها أثرها البالغ منذ البداية على "بولرواح " القادم من الجزائر العاصمة متوجه إلى قسنطينة، فيصدم حينما يجد أن المدينة تغير منظرها وتبدل حالها فلم تعد هي نفسها المدينة التي عرفها أيام الاستعمار: "لا ... الحق، الحق المدينة انقلبت رأسا على عقب، زمن الفرنسيين كانت هادئة بشكل ملفت للنظر، تدب الحياة فيها مطلع النهار رويدا، رويدا، وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار... ثم تخفت فجأة الساعة الثالثة لتستأنف تصاعدها حتى تشتد بين الخامسة والتاسعة عندما يغادر التلاميذ المدارس والثانويات والمعاهد، وتتألف الأنوار، وتنطلق العطور من الغانيات الأوروبيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع كالحوريات بهجة وحبورا[1]."

يجسد المونولوج العلاقة الكائنة بين الإقطاع والاستعمار. فالأول بسبب القهر والقمع والاستعباد للملايين من الشعب الجزائري، شعور لا يفارق وجدان بولرواح يسير معه من مكان إلى آخر، كأنه ظله الذي لا يفارقه. ويقيم مقارنة بين زمن المدينة أثناء الاستعمار وفي الزمن الحاضر . "لا حول ولا قوة إلا بالله... أحقا هذا هو مطعم الباي الذي جمع الأغوات والباشوات، والمشائخ وكبار القوم أصحاب الأرض والأغنام والجاه..." يمثل بولرواح نموذج الذات المعبرة عن الإقطاع، تبدو في النص من خلال حواراته وتصرفاته وانتقاداته ناقمة على حال المتسولين، وماسحي الأحذية ممن اكتظت بهم شوارع قسنطينة.

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص 25.

شكل المونولوج مبعثا على الإحساس الذي يعبر عن الهزة العنيفة التي مست الإقطاع في مركز ثقله، وعن صراعات البورجوازية النفسية من جراء ما أصاب مصالحهم من تهديد.

تتحول الذات من خلال المونولوج من ذات إيجابية، إلى ذات سلبية لا تقوى حتى على تغيير الوضع والمحافظة على أراضيها وتزداد شكوكها. وتتفاقم عندما تتبدد أحلامها أثناء اصطدامها بالواقع المفزع بالنسبة إليها. كالتي حدثت "لبولرواح " حينما علم بمصير كل أفراد أقاربه. حيث تطور وتغير المستوى المعيشي لهم لن يساعد على تحقيق مشروعه.

تمثل لغة الطاهر وطار خلقا جديدا لهذا الفن، وعندما نتأمل عناوين رواياته كلها يظهر بأنها لم يقتصر على الجانب الفني في وقعها فقط. بل تعدته لتستفيد من مناهج وأفكار، أخلاقية واجتماعية ودينية وإديولوجية...شكلت نواة مركزية لإبداعاته.

هـــ– زمن السرد:

يتشكل من خلاله النظام الزمني ويبدو جليا. حيث تمثل هذه التقنية علامة حساسة في إبداعات "الطاهر وطار". أثارت فينا رغبة في اكتشافها ومعرفة القوانين الخفية التي تحكم نظامها، وكيف وظّفها واستفاد منها في سرد أحداث قصته؟ معتمدين في ذلك على بعض أفكار "جيرار جنيت".

يمثل عنصر الزمن أهم وأقدم القضايا، التي شكلت عصبا رئيسيا في كل مجالات الحياة الإنسانية اقترن الزمن بعنصر السرعة في ميدان التقدم، والرقي، والنهوض بالشعوب نحو مستقبل أفضل، وعدت الأمم التي أحسنت استغلال الوقت بالمتقدمة، والتي لم تحسن ذلك صنفت في خانة دول العالم الثالث، أو النامية حتى لا نقول متخلفة. إن ما يهم في هذا المبحث، التركيز على جوهر الأزمنة، فالزمن الفني، أو الأدبي يختلف عن الزمن الحقيقي الذي قدمنا له: ويحكمه تراتب وتناسق وانسجام منطقي.

لقد اعتمد الروائي الكلاسيكي توظيف الزمن بطريقة قديمة، حينما عرض الزمن بنظرة خطيّة أفقية. أما في التجربة الجديدة، فقد اتخذ الزمن لنفسه موقعا ومناخا غير الذي كان سائدا في السابق، فأصبح يتمظهر بأشكال جديدة وغريبة بحكمها اللامنطق، والعبثية، والانسجام والتداخل والتناقض حيث نجد الروائي يتلاعب ويجازف في الوقت نفسه وهو يسرد الأحداث على محور الزمن مزعزعا كل القوانين الفيزيائية والرياضية من إحداثيات وسرعة غير أنه للمعادلات والنظريات. إنه باختصار إعلان الروائيين الكبار رفضهم للأسلوب القديم ورغبتهم في ابتداع نظام جديد يحكم النص المتمرد على كل شيء وتعددت بذلك تقنيات السرد، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تقنية: "الفلاش باك" " Flash Bak" الذي يعني في معجم السميائيين، يتم بعد الانتهاء من تصوير المشاهد تركيب أجزاءها المصورة حيث ينطبق عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك شاذا"[1].

[1]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص217.

ومن ثم وجب علينا الاهتمام بتجربة الروائي الجزائري في مجال التفاعل مع نظام الزمن وكيف مارسه في إبداعاته بصفته من الكتاب العرب والجزائريين الذين تعاملوا مع هذه الظاهرة بعناية خاصّة لذلك فإننا نرى أنه مبادئ نظرية: "جيرار جنيت " في هذا المجال ستفيدنا وتنير بحثنا كونها لاقت ترحيبا من طرف النقاد والباحثين في مجال النص الروائي وأمام الدراسات الجديدة للقصة والخطاب، أصبح الزمن من بين العناصر الفعّالة، التي لا تقل أهميّة عن باقي الأجزاء الأخرى لبناء الحكاية، بل أصبح المحرك الأساسي للأحداث. ومن هذه الزاوية عد من بين المواضيع المعقدة التي ترمي بثقلها على الكاتب من جهّة، والناقد من جهة أخرى. واتفقت جل الدراسات النقديّة التي اهتمت بالقصة والخطاب بوجود نوعين من الأزمنة:

الزمن الخارجي: يتفرع عنه: زمن الكاتب وزمن القارئ، والزمن التاريخي.

الزمن الداخلي: يشمل: زمن القصة، وزمن القراءة، وزمن الكتابة[1] إلا أن هؤلاء الدارسين والنقاد اهتموا بالنوع الثاني من الزمن لأنه مخمر في النّص، ميزته التعقيد، تتمظهر من خلاله أشكاله وتتعدد، وعلى هذا الأساس سيهتم تركيزنا على زمن النص والتطرق إلى النظام الذي يحكم نسق الأحداث ووتيرتها.

إن ما يجعل المهمة صعبة نوعا ما ومعقدة ، هو ذلك الترابط الكائن بين الزمان والمكان والذي يراه النقاد انه ظاهرة معقدة قد تعيق شيئا ما عملية البحث والتقصي

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989، ص79.

والدليل على ذلك شيوع بين هؤلاء مصطلح "الزمكان" [1]، الذي يشمل الزمان والمكان وفي اعتقادنا أنه من الأفضل الفصل بينها حتى يسهل على الدارس التعامل مع كل مصطلح على حدى بحرية تامة، خاصة وأن الزمان أصبح يمثل إشكالية في دراسة زمن النصوص. وكيف سيتعامل مع زمن القصة، زمن السرد، زمن القراءة، وما هي طبيعة ونوع العلائق التي تجمع بينها.

يتمثل النظام الزمني في عقد مقارنة بين الأحداث التي تتضمنها القصة (من خلال التركيز على التتابع الخطي للأفعال) ووجود هذه الأحداث نفسها في السرد [2]. كذلك من خلال التناظر الذي يمكن أن ينشأ بين زمن القصة والخطاب، يتمخض عنها عدة علاقات يسميها "جيرار حنيت" Gerard Genette "بالسوابق، واللواحق" حيث وجدنا لها مرادفات عدة مثل: "الفلاش بيك"، الارتداد، الاسترجاع،... و "يعرف هذا اللاحق بأنه كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد[3].

وقد جسد هذا الارتداد إلى الماضي في حياة الشخصية المحورية أمرا هاما لجأ إليه "الطاهر وطار" لإبلاغنا وإفادتنا بمعلومات تخص شخصياته ودلل بها عن بعض تصرفات الولي الطاهر التي قد تبدو غريبة مبالغا فيها أحيانا مثل الصلاة والإكثار من الطواف حول المقام وتكرار حملة : "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف " التي وردت في النص ستة وثلاثون (36) مرة.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص227.

[2]- المرجع نفسه، ص4.

[3]- نفسه، ص4.

تمثل هذه "اللواحق" من فنيات السرد وظيفتها في النص قتل ذلك الإحساس بالملل والروتين، كما أنها تسمح بالتنقل من حدث إلى آخر ومن زمن إلى غيره. كما أنها تمثل نفس آخر لمواصلة عنصر السرد عبر استخدام كم من العبارات مثل: "فتح عينيه"، "ذاكرته تستعيد"... أثبتت الدراسات النقدية أن هناك نوعين للواحق: (لواحق خارجية) و(لواحق داخلية)[1]. حيث نجد لها حضورا قويا في النص حيث تتصل اللواحق الداخلية مباشرة بالشخصيات وأحداث القصّة فهي تسير معها في خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي[2]. ونذكر مثالا على ذلك في قوله:"... لم يكن الولي الطاهر يرى أي حرج في ذلك فمن الأمور العاديّة أن يلثم مريد أي شيء في جسد أو ثوب وليه أو يأكل فضلة من طعام تركها، أو أن يمتص عظما أو ظفر برتقال[3]."

أما توظيف "اللواحق الخارجية" قصد إفادة القارئ بمعلومات تساعده على فهم ما يجري من أحداث"[4] مثل: وصف المقام، وصف الولي الطاهر للغرفة التي لا نعرف لها شكلا ولا لونا إلا عندما بدأ يمهد لعملية المراودة... الغرقة التي كانت تتسع كلما جرت، صارت فسيحة لا يجدها البصر، مفروشة بزربية خضراء[5].

---

[1]- المصدرنفسه، ص 4.
[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومه، ج1، الجزائر 1997، ص 169.
[3]الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 64.
[4]- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م12، ع2، 1993، ص 135.
[5]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 80.

تقتصر دراستنا هذه على زمن القصة، والتي نراها ذات أهمية إذ تسمح لنا بالتعرف على علاقة الذات بالأزمنة وتظهر لنا قدرة المبدع في الوصف.

و- الزمن المتأزم:

ويتخذ الزمن في رواية "عرس بغل" وسيلة لدراسة نفسية الذات ومقابلة ما هو داخلي بما هو خارجي، والتعرض لواقع الذات المرير، على أنه وضع متأزم، فيحاول الروائي قطعه، أو على الأقل تأجيله إلى حين بالدخول في زمن آخر يتيح "للحاج كيان" الفرار من مكان طارد إلى مكان المقبرة. وهو أقل ما نقول عنه أنه مكان يجد فيه نفسه، يختلي بنفسه، ويشكو لها حزنه ومأساته، ويسرد لها أحلامه وهلوساته التي تصيبه بفعل الغليون.

فشكلت، المقبرة والوحدة والمخدر، وسائل يحقق بها "الحاج كيان" نسيان لفترة من الزمن بؤس الذات مبتعدا باتجاه الماضي يبحث فيه عن ذاته وهويته وانتماءه.

تمثل هذه المنولوجات والحوارات الداخلية في النص، لسان حال الروائي تعبر عن موقفه وفكره الخاص. ونفس الخاصية تصادفنا في رواية "الزلزال". بحيث تدل في مجملها على انعكاسات لوعي الذات، وردة فعلها تجاه ما يحدث من تحولات في شتى ميادين الحياة. فنلمح تحرك "عبد المجيد بولرواح" في فضاء واحد وهو مدينة قسنطينة.

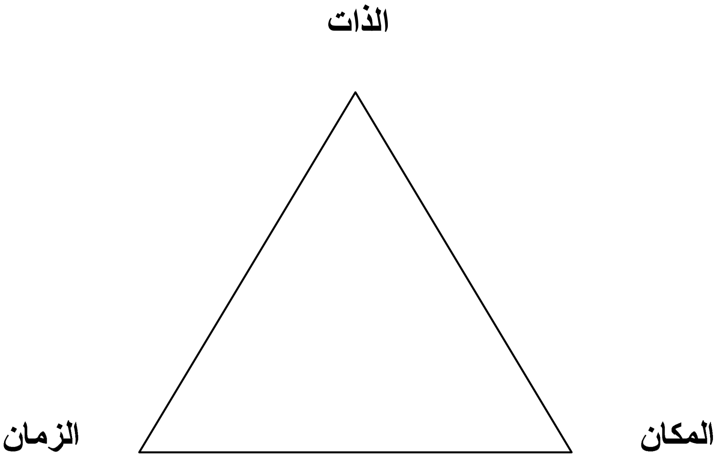
فينفتح فكر ووعي الذات باتجاه أزمنة عديدة ومتنوعة، فمن خلال مجموعة من المقارنات التي يعقدها بين قسنطينة البارحة وقسنطينة اليوم. إذ تبدل حالها، يحاول الجمع بين زمانين متناقضين، ومكانين متنافرين. فعملية استرجاع المسافة الزمنية الفاصلة بين

المكانين. هي زمان ومكان ينقل من خلاله الروائي أزمة الذات وفعلها في المكان: "تسع سنوات يعني من مطلع الاستقلال من ليلته ربما، خروج الإسرائيلي والأوروبي من الحانوت. ربما كان يحلق في زقاق من الأزقة على صندوق هنا في المدينة...وأثر طرفة عين وجد نفسه في صالون حلاقة جاهز كامل التأثيث وها هو يعتبر نفسه أقدم واحد في السباط... اللعنة على تلك النظرة الوقحة التي يصوبها نحوي[1]." ويمكن القول أن الروائي من جعل العلاقة غير ممكنة بين الزمن الماضي السعيد والحاضر الغامض. فيدفع بالذات نحو الجنون ومحاولة الانتحار: "فنحن نتحدث عن بطل غير قابل للتغيير في عالم متغير[2]."

يتخذ الزمن في رواية "الشمعة والدهاليز" محطة تجعل العلاقة بين الذات والزمن ممكنة. فيتجلى لنا في الرواية الشعر والأستاذ المثقف، يملك بنية فكرية، وخلفية مرجعية، تسمح له باتخاذ مواقف معينة تجاه ما هو كائن. وتظهر هذه الصفات والملامح للذات من خلال عملية الاسترجاع، فالشاعر سافر عبر الزمن إلى التاريخ الإسلامي لإقامة دولة إسلامية هي بديل لما هو موجود.

ويمثل نص الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، مرحلة الذات في الزمان والمكان، فإذا كان زمن الرواية ليس هو زمن الساعة، ومكان الرواية ليس مكانها الطبيعي، فإن الذات كذلك تتشكل من خلال الصفات ، التي يضيفها عليهما السارد حيث تتحدد علاقتها بين ثنائية الزمان والمكان.

[1] الطاهر وطار: الزلزال، ص 87 .
[2] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الاديولوجيا وجماليات الرواية، ص256.



وحينما يعرض لنا الروائي رسمه لشكل وطبيعة ومزاج الذات فإننا نستشعر وكأنها تمثل ذاته أو ما يعرف " بالأنا الثانية للكاتب"[1].

يتجلى دور الأمن في العمل الروائي بصفة كبيرة عندما يتفاعل مع عنصر المكان حتى يبدو من العسير دراسة أحد هذين العنصرين بمعزل عن لآخر. فالعلاقة بين الزمان والمكان مثلما وصفها محمد برادة هي"علاقة أساسية لأنها تشخص جدلية [2] الواقع في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته.

يقول "ميشال بيتور" *(Michel Butor)*: "أن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم أن هذه المقاطع التي نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين ومرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقد الكثير من شعريتها، وهي مرتبطة بعنصر كذلك معروف منذ القدم ألا و هو الأسلوب[3]."

[1] المرجع نفسه، ص167.
[2] عياش يحياوي: حوار مع الروائي الطاهر وطار، ضمن مجلة التبيين، العدد 15، الجزائر 2000.
[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير، 1978 الكويت، ص 270.

ويبدو أن مسالة الزمن ذات أهمية، بحيث لا يختلف حولها إثنان، ولعل ما يصور هذه الأهمية لإعداد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع وحسب، وفي طليعتها بحوث "بريجسون"، و"هيدجر"، بل بتلون النتاج الأدبي منذ "بروست" ، و"جيمس جويس"، و"فرجينيا وولف" لما لفكرة الزمن من قيمة في القصة الطويلة.[1]

لقد أولى الباحث والفيلسوف، والأديب ، والناقد لمسالة الزمن قيمة كبيرة ، كل حللها وفسرها بحسب رؤياه . معربا عن تلك العلاقة التكاملية التي تربط بين الذات كجسم فيزيائي متحرك يفكر، يحس ويتأثر ويعبر . بحيث لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر. هذا وقد صرح العالم الرياضي"هرمان منكوسكي" قائلا: "بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده أو السلامة وحدها، ولن يحفظ عليها وجودها إلا نوع من الوحدة بينهما[2]."

وعليه عد ارتباط الزمن بالمكان [3] في أدب القرن العشرين أحد الميزات الواضحة ، وتحول أحدهما إلى الآخر أمر ضروري . ومن هنا سنحاول قراءة الرواية من خلال عنصر الزمن فيها. كيف بدا؟ وكيف ساهم في إظهار ظاهرة الحدث ، وأثرها على الذات وتكشف فلسفتها النظام الذي يحكم الزمن ؟. ولن يكون لنا ذلك إلا من خلال القراءة التي يراها رولان بارت فعالة من خلال قوله: "والقراءة بهذا المعنى قراءتان : قراءة تغلق

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير، الكويت 1978، ص 67.
[2] المرجع نفسه، ص 68.
[3] رولان بارت: لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، دار لوسوي، ط1، باريس 1992، ص16.

النص، وتقف به على زمن معين، وقراءة تفتح النص وتجعله على الدوام محايثا وبين هاتين تقع مسألة الحداثة[1]."

تتأسس الرواية على زمانين: حاضر، وماضي فالحاضر كما يعرفه "بنفنست" : "هو منبع الزمن والحاضر اللساني وهو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، إذ ليس في الواقع إلا زمن واحد، هو الحاضر، يسجل من خلاله الالتقاء بين الحدث والخطاب[2]."

إن للزمن أهمية بالغة، حيث وظفه الروائيون الكلاسيكيون، واستخدموا في إبداعاتهم في القرن التاسع عشر، الوصف بكثرة ، وكانوا يهدفون من وراء ذلك في رأي " ألان روب قرييي" *"Alain Robbe Grillet"*: "إلى زرع الديكور وتحديد إطار الحدث وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات[3]."

ز- ثنائية الماضي والحاضر:

إن ما ميز النص ذلك التداخل الحاصل بين الماضي والحاضر كأنه زمن ثابت، وحيد، تتكرر صوره وحالاته لتبدو الصورة في كل مختلفة شكلا ومضمونا: "ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت، لكن لا يتميز أو حتى يتصور، زمن

[1] المرجع نفسه، ص18.
[2] مطهري صفية: مقال التمفصلات الزمنية في رواية وادي الظلام، مجلة دراسات جزائرية، الجزائر، 2008، عدد 7، خاص بالملتقى الأول عن الخطاب الأدبي في الجزائر ص167، دار القدس العربي، الجزائر.
[3] المرجع نفسه، ص 170.

وقعها، الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها قد يكبر، يطول أو يقصر أو لا يكون سوى ومضة من ومضات حلم وكابوس[1]."

تتداخل أزمنة الحاضر بالماضي، وتصير أحداث التاريخ واحدة فلا فرق بين ما جرى وما يجري وما سيجري، هذه السمة لمسناها في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، بحيث يخيم على النص العودة إلى زمن الماضي ، وبالتحديد إلى التاريخ العربي والتحول الإسلامي بدءا بالدعوة المحمدية ، والرجوع إلى الزمن العربي الراهن، المتمثل في سقوط بغداد: "شبه دوران للمكان الواسع، واللامتناهي ... إلى معركة بدر وصولا إلى محاكمة صدام حسين[2]."

إن تداخل الأفكار يفرض تداخل الأزمنة ، كما أن هذا الأخير يحتم عملية تداخل الأحداث في ذهن الذات العربية . كل ذلك يجسد لنا عبثية الأحداث، وعبثية الزمن التي جعلت من الذات العربية ، ورقة تذروها رياح الأخبار ، وتعصف بها ذات اليمين وذات الشمال، زادت من تعقيد حياتها إلى شك دائم دون الوصول إلى يقين يريحها.

يشتغل السارد في عمليته الإبداعية على زمن الماضي والحاضر، ليقدم لنا من خلال هذه الثنائية (ماضي، وحاضر)، عينات سردية من التاريخ العربي . المتعلقة ببعض الأحداث التاريخية والمواقف المحيرة، التي شكلت حولها مجموعة من التساؤلات والإبهام، يهدف عبرها السارد من جهة والروائي من جهة ثانية إلى فهم الأحداث، الساعة وما طرأ عليها من تغيرات وتطورات التي يخيم عليها طابع الخفة والسرعة.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص17.
[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص17.

يغلب على النص الرد الإخباري، إذ فرضت الأحداث المتسارعة والمتلاحقة دون توقف على الذات العربية التفرج عليها ومشاهدتها عبر أخبار "التلفزيون" وكلها ذهولا وانبهارا مثلما فعل "الولي الطاهر " أمام عجزه فأصبح هذا رد فعل اعتادت عليه الذات العربية كل يوم. يخيم على الرواية طابع السرد الإخباري، يتمثل في إذاعة الأحداث عبر نشرات الإخبارية التي يقدمها مراسلون من كل أنحاء العالم والذي أصبح يميز عصرنا وحياتنا اليومية، كنتيجة لتوالد الأحداث وتلاحقها، متقاربة، مختلفة الشكل، واللون، والحجم، والطعم. فلم يجد الروائي غير هذا الأسلوب الفني في سرد أخبار العالم بأسره تتحدث عن أوضاع العالم العربي بمختلف صوره وأشكاله، من خلال قنواته الفضائية المتعددة، فأنتج نصه بأسلوب سردي إخباري مستوحى من واقع الأحداث الأليمة.

تمثل الرواية صورة مماثلة حقيقة لما تعيشه الذات العربية في حياتها اليومية دون انقطاع، وكأنها تكشف ذاتها من خلال ما تشاهده كل ساعة في النشرات الإخبارية التي تقدم لها صورة جاهزة عن الذات البشرية في كل العالم. فحين نقرأ "الطاهر وطار" نحس دوما أننا أمام مبدع ومجرب متميز له علامة خاصة على التحرك في حقل اللغة، كما أن له دراية في بعض الكلام والتعبير. لذلك يعد من الروائيين، الجزائريين الذين بلغوا حدا في تجاوز نصوصهم حدود الوطن، وأن يوصلوا إنتاجهم إلى الضفة الأخرى من العالم.

ويعود الاهتمام النقدي بنصوصه المختلفة والمتعددة باستمرار انعكاس لمكانته المتميزة في مجال إبداع النص الروائي العربي الجديد الذي ساهم في إقامته روائيين من

قبل هاني الراهب، عبد الرحمان منيف، نبيل سليمان وآخرون من مختلف الأقطار العربية.

ح- الزمن التاريخي:

يعلن الطاهر وطار بـــ "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " القطيعة مع انساق السرد الكلاسيكي، ليعمق في تجربة جديدة تنهم من أحداث الواقع ، فرضت صبغتها ونسقها على مستويات اللغة، بغية تصور خاص لشكل وطبعة أو واقع الذات العربية في تفاعلها مع العالم. في تفسيرها للوضع الراهن الاجتماعي والسياسي والثقافي . التي خيمت على الجزائر، وباقي دول العالم.

وقسم الروائي نصه إلى تسعة أقسام تمتد حدودها من المحيط إلى الخليج كلها مترابطة بالسابق واللاحق، لتتغير الأحداث ووتيرة السرد بمجرد ظهور شاشة العرض معتمدا على الذاكرة، والاسترجاع والعودة إلى الماضي، للحفاظ على عنصر التوازي بين زمن الماضي والحاضر. اعتمد الطاهر وطار في سرد الأخبار على لسان السارد: "الولي الطاهر" و"بلارة"، "مسيلمة الكذاب"، و"سجاح ".

تتميز الرواية بنوع من الحبكة الفنية، تقترب من التاريخ نوعا ما فهي تسرد أحداثا واقعية، أكثر من الخيالية. وفي هذا الصدد لا يميز"، بول ريكور "*Paul Ricoeur*" بين

الخيال الأدبي والكتابة التاريخية ... إنهما يساهمان في إنتاج قصص تتصف بالحبكة . فإن مرجعها الأخير، هو التجربة الإنسانية في الزمن[1] ."

اتخذ الطاهر وطار من زمن السرد التاريخي عنصرا من أجل طرح تلك العلاقة الكائنة بين الذات في تفاعلها مع الحدث، جسد الخيال السردي أداة ناجعة في تمثيل جوهر التجربة الذاتية عبر الزمن في تعاملها مع الأزمنة عبر الزمنين: (الماضي، الحاضر).

فالمرويات والأحداث والمشاهد التاريخية التي تحكم نسيج الرواية، هي عينات صادقة لكونها ترسم لنا معالم الذات ووقائع وجودها عبر الزمن وكيف تمظهرت وتبدت لنا تارة سوية مستقيمة وتارة أخرى تصاب بنوع من الانفصام والتشضي، أنها رمز يحيلنا على تجربة الذات الإنسانية في ظل المأساة، مأساة الهوية والوجود.

يعتبر الزمن في الرواية مساحة ومجال لدينامية الذات امتدادا لحضوره. يرسم لنا إحساسها وتقلباتها وتجسيداتها. تنقل بلارة، والولي الطاهر التي تشعر أثناء التقاءهما وقع خطى الذاكرة، وتحس بدبيب أقدام المستقبل المخيف . بحيث لا تحاول هذه الذات أن ترى صور الصيرورة المستمرة في ظل حياة التحولات في أقاليم العالم.

لا تبحث الذات كما فعل "بروست" عن الزمن الضائع، بل تلاحق زمنا لم يولد بعد، زمن يستجاب فيه للدعاء. فقول "الولي الطاهر" لم يولد بعد، إنه مجاز لأن الذات المتصوفة مرتبطة به أيما ارتباط.

---

[1] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1999، ص 195.

يكاد يكون الزمن ثورة على الحاضر وخوفا من المستقبل وتمثل ساعتها الذكريات هوية الغرباء، ذلك لأن الزمن لم ينجب للذات إلا العتمة والظلام، ويصبح ساعتها الحل الوحيد للأزمة يكمن في الامتداد الجغرافي الذي لا حدود له، إلا أن هذا الامتداد لم يجلب مع الحل. ولم يعقد نهاية أزمة الذات العربية المكلولة، فهي ترفع يديها في كل مرة وعند كل أزمة وفي كل مكان داعية المولى:

"يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"

يمثل الزمن في رؤيا خاصة بالروائي يجسد لنا علاقة الذات بالواقع تتخذ علامة ترسم لنا موقفها من الآخر. إنه قوة جبارة مطاردة للذات يحاول أن يفر منها باتجاه الماضي لتنجو منه، ولا تكاد تملك ذلك، لأنها محكوم عليها بأن تعيش في الحاضر تترقب المستقبل .فالزمن ضابط الفعل، بسرعته وثقله يتم تسجيل وقائع الحدث : "هو عنصر بنائي يؤثر في عناصر الرواية وتنعكس عليها ".[1] يظهر لنا الزمن في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" تجري أحداثه ضمن الذات، كأنها مصدره فيتعانق الماضي والحاضر والمستقبل وتلتوي كلها في عمق الحوار الداخلي، (المونولوج) حيث يمثل الأداة الفنية التي تنبثق منه الأحداث لا يحكمها المنطق. وغير مرتبة، صادرة عن ذات كلها توتر.

إن وظيفة وتقنية الاسترجاع (الفلاش بيك) لها سمة فنية في النص : "هو سرد استرجاعي لاحق يروي الحوادث بعد وقوعها، وهو يجسد مقاصد جمالية مختلفة" [2]. وتكون الغاية

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، ط1، بيروت 1985، ص 34.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء 1990، ص121 -122.

منها معاينة الماضي بشخصياته وأحداثه أو يعرفنا بأحداث ووقائع مرت أو يفسر ها ويقارنها بما هو حاصل الآن.

يقدم لنا معلومات مستوحاة من الذاكرة أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكر بحوادث مرت ليكررها يغير دلالة بعضها أو يطرح تفسيرا جديدا لها إلا أن هذا الاسترجاع استخدمه الطاهر وطار في روايته دون أن يشعرنا بانقطاع السرد يتسم بالعفوية، وهو دليل على مدى خبرة المبدع باستخدام مهارته الفنية ، تجعل القارئ يتتبع أحداث النص ، ويجد لذة وهو يقترب من تطورات الأحداث، ومعرفة ماذا ستؤول إليه شخصياتها.

ط – تقنية الاسترجاع:

ونلاحظ هذه الصفات في رواية "الحوات والقصر " بحيث تعتمد على نظام تسلسل الأحداث، لأنها تكتسي طابع الحكاية الشعبية إذ يشترط هذا النوع من الفنون، مراعاة نظام التتابع الزمني. تبدأ الرواية بإهداء علي الحوات أجمل وأكبر سمكة يصطادها لملك القرية، يمثل هذا الفعل علامة على الولاء والإخلاص. ثم يتعرض الروائي إلى مغامرات علي الحوات وهو في طريقه إلى قصر الملك لتقديم هديته.

ومرورا بالقرى السبع، وفي كل قرية محطة لتضحية يقدمها علي في مقابل تحقيق غايته. الصعوبة التي يواجهها للدخول إلى القصر. يكتسي الزمن وأفعاله في النص طابع المغامرة والمخاطرة. ويخيم على ذات علي الحوات، نوعا من الغموض إذ ليس لدينا معلومات تخص سن البطل، ولا حتى المدة الزمنية التي استغرقتها رحلته ومغامرته باتجاه القص الملكي. وهي في اعتقادنا تقنية الحكاية التي تعتمد على الرمز الأسطوري،

فيصبح عند إذن كل شيء جائز ووارد حدوثه. يحتاج هذا النوع من الحكاية إلى مكان أكثر اتساعا ورحابة، لترتع فيه الأفعال وتتحرك دون قيد أو شرط. نفس الميزة نجدها في الرواية، فنجد حركة "علي الحوات" لا حدود لها لتعم كل نطاق المملكة وتنتشر في كل مكان.

ويبدو لنا أن الفعل يستمد نشاطه وحركته من المكان الفسيح "وحتى يصل علي الحوات إلى القصر لا بد عليه أن يمر بالقرى السبع التي يجب أن تتسم بصفات خاصة تتعلق بطبيعة علاقتها بالملك وولاءها له ومن أجل أن تكتمل الرحلة يجب أن يجد الحوات التأييد من أهل القرية[1]."

يستمد علي الحوات، قوته وإرادته من ذاته التي زادته عزيمة وإصرارا على تحقيق مشروع إصلاح الذات، فتتجلى حركة الحوات السريعة من قرية" الأباة" وقرية" بني هرار" ... وصولا إلى القرية السابعة، مهدت لدخول البطل إلى القصر. فيقدم تضحيات طوعية وبمحض إرادته يمليها عليه ضميره. فتتسارع الأحداث في مثل هذه المواقف النبيلة، وتخفت حركة الأفعال وتتباطأ سرعتها لتفتح المجال للمشاهد الوصفية. وكمثال على ذلك المتعلق باصطياد علي للسمكة: "في اليوم الثالث رآها انحدرت مع الشلال تفج الوادي، وعندما بلغته، وثب عدة وثبات جميلة وغاصت. كانت مزيجا من الألوان حمراء وصفراء وفضية... نعم إن وادينا لم يعرف سمكا يزيد عن ثمانية أرطال، وهذه تزن سبعين رطلا إن ألوانها التي لا يمكن حصرها أو تمييزها ليست ألوانا عادية... يقال إن

---

[1] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، بين الإديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2004، ص 247 .

حوارا دار بينها وبين علي الحوات [1]." تساعد مثل هذه المخلوقات العجيبة والغريبة على تطور وتعاقب زمن الحدث من جهة، وتقديم يد العون والخلاص لعلي الحوات في كثير من المرات، يكون لها الفضل في نجاته واجتياز القرى السبع بسلام.

وتمثل أيضا الأحلام والتنبؤات من بين الدوافع والمحفزات المساهمة في تطور الأحداث بوتيرة تصاعدية ويجسد ذلك الحلم الذي رآه مشايخ القرية لمتمثل في بلوغ "علي الحوات" التتويج من طرف الملك وسكان القرية، والصوت الذي سمعه الحوات : "أيتها الأقدار، لتكن مشيئتك يا علي الحوات، ما أنت إلا صنيعة نفسك ومحيطك، وما أنت في كل حالة سوى نتاج ما قمت وما تقوم به من أفعال... قد تشهد في طريقك أغرب مما تشهد، وقد ترى في القصر العجب العجاب. يا علي الحوات، الحياة وثبة واحدة لا يمكن الرجوع من خلالها، الوثبات كبيرة وصغيرة، هامة وتافهة حسب طبائع الناس وما جبلوا عليه... ما أجمل هدية رعية هذه القرية إليك... احتفظوا بك في قلوبهم حلما كبيرا وسرا عظيما [2]..." ويتعلق الزمن في هذا المقطع بوجود الذات بوصفها إنسان يحس بروح المسؤولية، إنها الذات المخلصة للناس من كل شر، إنه رمز الحياة والوجود.

لذلك فإن زمن الحوات والقصر هو زمن يرتبط بالوجود، يحمل طابع المغامرة يحيا ويعيش ويتطور بسرعة فائقة لا تحتمل التقطع [3]. لذلك اتسم فضاء الحكاية الانفتاح، وعدم الانغلاق احتوى، الخيال، والعجب، والحلم من البداية إلى غاية النهاية.

---

[1] الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص 25-27.
[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص 65-66.
[3] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الاديولوجيا وجماليات الرواية، ص 250 .

تعرف روايات الطاهر وطار بسمة التداخل بين الأزمنة، يبتغي الروائي من ورائها قصدية فنية، مثل التشويق والتخيل مستعملا ذلك عبر الحلم، والرجوع إلى الزمن الماضي. فأصبحت هذه السمة والعلامة المميزة لمعظم أعماله .

يبدأ الحدث في رواية "اللاز" بارتداد السارد إلى الماضي واسترجاع الذكريات مشكلة الفضاء المتذكر الذي تسير فيه أحداث رواية "اللاز".

مثلت الرواية كلها حالات من التذكر صاحبها "الربيعي"، يتخلل فترات القصة تدخل السارد بإبراز الأحداث أو تقديم وصف للشخصيات، والمواقف، والأماكن، ليضفي على السرد جمالية: "فالسرد يأتي من قبل سارد عليم يصطنع ضمير الغائب جاعلا بينه وبين القصة مسافة فاصلة تجعله بمعرفته هذه قادرا على إبراز الأحداث على نحو يفوق الشخوص بها، بل إن تقنية السارد العلم أو الرؤية من خلف حيث يكون الراوي أعلى من الشخصية[1]."

تقوم وظيفة الاسترجاع في **"اللاز"** على توقيف الزمن ليحل محله زمنا آخر بديلا عنه، فعبر هذا التذكر يعود الروائي وشخصياته إلى خارج زمن السرد.[2] وهذا ما نلاحظه مع "زيدان" عندما يتذكر حكايته مع "مريانا"، و"سوزان"، وسفره إلى فرنسا وعلاقته بها وثقافته. وتكمن أيضا أهمية الاسترجاع في التطرق إلى وصف الملامح والصفات التي تتسم بها الذات. في طريقة تهدف إلى تزويد القارئ بمعلومات حول الشخصية. وهو

---

[1] إدريس الناقوري: الرواية المغربية مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية 1983، ص 7.

[2] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الاديولوجيا وجماليات الرواية، ص253.

المنحى نفسه الذي استخدمه الروائي عندما تطرق إلى "زيدان" وعرفنا عن حاله وسفره وتكوينه الاديولوجي وخلفيته المرجعية وعلاقته بالآخر . "أي أنه يزود القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث[1]."

تشكل عملية الاسترجاع عنصرا ذا قيمة وأهمية في تحديد شكل ونسق حركية داخل السرد. ويتضح ذلك من إيمان "زيدان" بمبادئه والتضحية في سبيلها.

ويظهر معنا التأريخ للذات عبر الاسترجاع في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" أين تتذكر الفتاة "جميلة " و"فاطنة" محطات من حياتهن الماضية، حيث يتوقف الزمن عن التعاقب والسريان ليفتح المجال للزمن الماضي ، فتحضر معه المواقف والآراء، والانطباعات مكان زمن السرد.

يساهم الاسترجاع الزمني في تشكيل المعالم النفسية والثقافية والفكرية والاجتماعية للذات. والتي تتجلى في الحوارات الداخلية، والأحلام مشكلة بدورها محطة تتوقف عندها حركة الزمن. تظهر من خلالها مواقف الذات ومزاجها النفسي، وموقفها من قضايا مصيرية وجوهرية تخص حياتها ووجودها.

إن نزوع الروائي إلى تقنية الاسترجاع والمونولوج والحلم كوسائل للتعبير عما يستقر بداخل الذات. محققة عبرها شرط التطهير النفسي وإفراغ وجدانها من الرغبات والمشاعر والأحاسيس والأفكار باتجاه الواقع حتى لا تبقى حبيسة في دهاليز اللاشعور. وتظهر لنا هذه الصورة من خلال الحوار الداخلي للفتاة "يامنة" الطالبة الجامعية في "العشق والموت

[1] المرجع نفسه، ص 253 .

في الزمن الحراشي: "الطالبة ما هي الطالبة الجامعية ؟ من هي ؟ في ظاهر الأمر تبدو تلك المرأة الجزائرية المتميزة التي تلقت في الثانويات نصيبا من التعليم وقدمت إلى الجامعة لتصير عالمة كبيرة ولتتخلص نهائيا من الحجاب[1]."

4) الصورة الفنية:

أ- مفهوم الصورة:

تعتبر الصورة جزء من حياتنا اليومية، إذ لا يخلو فن إلا واحتواها. فنجدها في المسرح والسينما والأدب والرسم والنحت والإشهار... كلها فنون عمادها الصورة تشكل أداة أساسية للتعبير. ويعتبر فن الرسم من أقدم الفنون التي تعود عليها الإنسان للتعبير عما يحيط به عبر النقش والنحت والرسم على الصخور والجدران والكهوف والمغارات. وإلى جانب الأدب والموسيقى، حيث تعد كلها وسائل للتنفيس والترويح عن الذات وعليه فقد: "اختارت السيميائيات موضوع الصورة وبحثت في جمالياتها محللة إياها ومستخلصة منها مجموعة من الدلالات والرموز والإيحاءات[2]."

"والصورة مشتقة من كلمة (IMAGO)، وتعني كل تمثيل مصور مرتبط بالموضوع الممثل عن طريق التشابه المنظوري[3]."

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 73 -74 .
[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، ط1 ، الجزائر، 2010 ، ص 118 .
[3] René la Borderie, Les images dans la societé et l'education, Ed. Casterman, Paris,1972, p1314.

"ويحيل معناها إلى النسخ والمشابهة والتمثيل. وبنى عليها "بيرس" نظريته السيميائية ليعتمدها في اتجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصورة إلى مصطلحات تقاربها مثل:

مصطلح "الشبح": مفهوم يطلق على الصنم باعتباره شبحا للأموات.

مصطلح "النظرة": ومفهومه عند الإغريق، أن تحي يعني أن تنظر. وأن تموت يعني أن ينعدم فيك النظر. فتتقلص بذلك الصورة عند الميت لتضعف القدرة التواصلية مع الآخرين.

مصطلح "النزعة الأيقونية": وهي نزعة في المسيحية، تعني إعادة حياة قديس ما من خلال تخليد هذه الأيقونة[1]."

وهي في مفهوم الفلاسفة والمفكرين: "تطلق على معان منها كيفية تحصل العقل الذي يعتبر آلة ومرآة لمشاهدة الصورة. وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقا سواء كان في الخارج، ويسمى صورة خارجية، أو في الذهن ويسمى صورة ذهنية[2]."

مصطلح "التمثيل والتمثل": مفهوم مركزي للصورة حيث يساهم في قراءتها، ويصبح هنا للرمز دورا مهما في كشف حقيقة الصورة."

ب- الصورة سيميائيا:

---

[1] سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، افريقيا الشرق، المغرب 2004 ، ص 30 .
[2] بطرس البستاني: موسوعة دار المعارف، د.ت، بيروت، ص 61.

فالسيميائيات كما تنبأ "دو سوسير[1]" لا زالت تتطور حيث صعب حصرها في مجال معين. وهذا ما دفع ببعض الباحثين في الحقل السيميائي أن يتوسعوا في مجال البصريات قصد إيجاد الإجابة عن مجموعة الأسئلة :كيف نقرأ الصورة؟ ما هي الوسائل الفنية التي تساعد على ذلك؟ ما هي دلالاتها؟ ولم يكن الأمر سهلا بالانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائية الصورة.

ويبدو أن "كيستيان ميتز" أحد أكبر المهتمين بسيميائيات السينما يقول: "إن اللغات البصرية تقدم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينها[2]."

يفتح لنا النص المكتوب عوالم القراءة والتخمينات كذلك هو الشأن بالنسبة للصورة، حيث تنقلنا من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل، فاتحة المجال لعنصر التأويل ليفعل فعله في قراءتها. وقد قام "رولان بارت" أثناء قراءته للصورة معتمدا على مصطلح "التعيين" و"التضمين" في سيميائيات "همسلف[3]".

ويعرفها "جان موكارفسكي": "إن العمل الفني عبارة عن علامة، وليس شرطا أن يساوي حالة صاحبه النفسية أومدركات المتلقين، إنه موضوع جمالي كامن داخل الوعي

---

[1] رولان بارت: بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة، عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب 1994 ، ص91 – 94.

[2] محمد العماري: الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة الفكر والنقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، عدد13، نوفمبر، 1998، ص 137.

[3] رولان بارت: بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 94.

الجماعي، و"العمل–الشيء" يقوم مقام الرمز الخارجي بالنسبة لهذا الموضوع غير المحسوس[1]." يؤكد لنا هذا القول بأن عملية قراءة الصورة مهما كانت طبيعتها وانتماءاتها المختلفة، مفتوحة عوالمها على تأويلات عديدة. فهي في نظر "سعيد بن كراد": "لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل"[2].

وتشكل الصورة خطابا نوعيا، وتكاملا، تختزل في مظهرها الواقع من خلال كم من العلامات، توحي للدارس طبيعة المنهج الذي سيستخدمه في قراءتها.

ويشكل العنوان أحد هذه الخطابات المشفرة والتي سنركز عليه لأننا نرى فيه تشابها وتماثلا بينه وبين الصورة الفوتوغرافية. ومن ثم سنبحث في صورة العنوان الروائي بوصفه صورة فنية، وإبلاغية، وتواصلية، وإشهارية.

ج– سيمياء العناوين:

يعتبر العنوان أحد أهم عناصر النص الأساسية، لكونه يساهم في قراءة الإبداع الأدبي، يمثل عتبة النص، وأولى إشاراته، هو العلامة التي تميز النص، وتعرفه عن سواه

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر 2010 ، ص 119.
[2] المصدر نفسه، ص 120.

من النصوص الأخرى "وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس، إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية"[1].

حضي العنوان باهتمام كبير في مجال السميوطيقا، والدراسات السردية للكشف عن مضمونه الجمالي في النص الأدبي، والسينما، والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية والأيقونية.

بشر هذا الاهتمام البالغ بالعنوان ودراسته المعمقة بميلاد علم جديد مستقل وقائم بذاته ألا وهو علم العنوان (Titrologie) الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون مثل: "جيرار جنيت، شارل كرفل"، روجير روفر، "وليوهويك"، الذي يعرف في بداية النص من أجل تعينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود".[2]

ودعا في نفس السياق "لوسيان قولدمان" الدارسين والباحثين إلى ضرورة الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة ليتفحصوه بما يستحق من العناية.[3]

يؤثر العنوان في بحر القارئ، فيعطيه القدر الممكن من الانتباه والتأمل، لما يحمله من دعاية كبيرة لهذا الإنتاج، وقبل أن نحاور"عنوان الرواية" لابد من أن نقف عند معناه "لغويا"، و"اصطلاحا".

---

[1] جميل حمداوي: سميوطيقا العنونة، عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، يناير، مارس، الكويت، 1997، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] لوسيان قولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيدين حدو، عيون المقالات، دار قرطبة، ط1 الدار البيضاء 1988، ص 12.

لاشك أن العنوان يمثل العلامة الأولى لفهم بنية النص ، لما له من دور كبير "إذ يمثل أحد مفاتيح النص، وواحدا من العلامات السيميوطيقية المهمة في العمل الأدبي . فهو جزا لا يتجزأ من النص الملحق، بحيث يندرج ضمن خانة النص الملحق المباشر[1]."

وحسب رأي ليو هويك *(Leo Hoc)* والأثر وألح على ضرورة استهلال دراسة النص بدراسة عنوان، إذ له الأولوية على كل العناصر الأخرى المكونة للنص... "فهو عنصر تسلطي يمنهج القراءة"[2].

العنوان، هو ما يعلو النص، فهو يمثل نسقا علاميا يأخذ شكل الجملة المفتاح "يمارس على القارئ سلطة أدبية وفكرية، إنه كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به ويدل به عليه ويحمل وسم كتابته[3]."

يمثل أول مفتاح إجرائي تنفتح به مغالق النص، كونه علامة سميوطيقية تضمن لنا تفكيك النص، وضبط انسجامه، فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه.[4]

يشكل هدفايصطدم به القارئ والمتلقي فتتكون لديه دلالة خاصة للنص ، فهو بمثابة الرأس، أو الروح للجسد، "إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام يكسبها العنوان في ضمان حياة النص [5]". فلا يمكن تصور عنوان بدون نص ، ومن هذه الرؤية يعد العنوان مرجعا يحيلنا إلى النص، وتساعد مختلف بنياته على فك شفرة النص، إذ لا

[1] عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي العربي، دار ليلى، ط 1، أغادير، 1998، ص 13.
[2] المرجع نفسه، ص14.
[3] محمد قارب الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1998، ص15.
[4] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإيجا، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء 1990، ص 72.
[5] المرجع نفسه، ص 74.

يوضع العنوان عبثا في الغلاف، بل يعد مفتاحا إجرائيا يقرأ به النص، وأول المفاتيح التي نفتتح بها عتبة النص.

العنوان لغة:

جاء في لسان العرب: "قال ابن سيدة: العنوان شيمة الكتاب وعنونة وعنوانا وعناه، كلاهما: وسمته بالعنوان، وقال أيضا العنوان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعنونته، قال يعقوب: وسمعت من يقول أظن وأعن أي عنونة وأختمه، قال ابن سيدة : وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر[1]."

العنوان اصطلاحا:

هو"مقطع لغوي أقل من الجملة نصا، وعملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين في السياق وخارج السياق والعنوان السياقي يكون وحدة من العمل على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة [2]." ومع أن التعريف يركز على أن تتجاوز الجملة.

يحتل العنوان موقعا استراتيجيا، بحيث تكون له الزعامة والريادة والصدارة، فيبرز لنا بشكل المتفرد، والمتميز في أحشاءه معرفة مترسبة، تنتظر من يطرق عتبة بابها، فهو أول محطة يسجل فيها القارئ حضوره ويقطع منها تذكره بداية رحلته الاستكشافية لجوهر النص.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 1992، م 15، ص 106.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب 1984، ص 89.

يمثل العنوان علامة لسانية وسميولوجية، له قصدية ودلالة في بداية النص، ويؤكد إدريس الناقوري على الوظيفة الإشهارية والقانونية للعنوان، تتجاوز بذلك دلالته، الفنية والجمالية لتتدرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدا وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة يتحول بموجبها العنوان إلى منتوج أدبي، وفني قابلا للتداول، هذا بالإضافة إلى أنه وثيقة قانونية وسند شرعي يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتماء لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب، أو الفن[1].

يعتبر العنوان الموجه الفعلي لقراءة الرواية، فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز النص، بأحداثه المتشعبة على اختلافها، وتنوع إيقاعها السردي، ومساهمته في تحديد بنية النص، وتيمات الخطاب. فالعنوان على حد تعبير كلود دوشيه: عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويتذكره في آن بما أنه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة فالعنوان مرآة محفزة لكلك ذلك النسيج النصي.[2]

ومن ثم بحكم العنوان علاقة داخلية تربط بالنص علاقة انتماء إلى النص، إن لم تكن صورة كلية تحدد هوية العمل الإبداعي وتنمية العامة، وبنيته، أو مجموعة بنيات تحمل في مضمونها حد الاستعارة والترميز، لقد تطلب وضع العنوان من قبل المؤلف وقتا واسعا كله تأمل، وتأني وتدبر لتوليده، ليتحول بعد ذلك إلى بنية دلالية تتميز وتعرف

---

[1] ادريس الناقوري: لعبة النسيان، درا سة تحليلية نقذية، دار العالمية للكتاب، ط1، الدار اليضاء، 1985، ص 21.

[2] شعيب خليفي: النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص (85-84).

النص. فإن الأمر نفسه يشعر به القارئ أثناء تحسسه العنوان بعينه، وعقله وقلبه محاولا فك رمزه، وحل لغزه لما يحتله هذا السياق – العنوان – من موقع استراتيجي الذي يهب النص أهمية تستقطب أكبر عدد ممكن من القراء والمهتمين المغامرين.

يتتبع القارئ المتميز العنوان وكيفيته صياغته بحذر شديد باحثا عن مدى علاقته بالنص فإما يكون النص معبرا من عنوانه بحيث يساهم في حل رموزه وإما يعيد دمجه في كلية النص عن طريق التشديد على وظيفة الشعرية الكامنة في العنوان محولة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء[1].

كثيرا ما يستوقفنا العنوان، ويضعنا أمام عتبة النص وكأنه يحاول ال مساهمة في تأسيس نمطيته، يولد فينا عنصر الرغبة في كشف ما هو كائن وراءه ، وماذا يختبئ بجعبته، أو بعبارة أخرى ماذا يحمل من مفاجآت التي تدفع بنا إلى حب الاستطلاع ومغامرة البحث ، و الكشف عن دلالات ومعاني العنوان . بحيث نجد أنفسنا مضطرين للاستعانة بالمناهج الحديثة لمقاربته. ولهذا سنستخدم المنهج السيميائي الذي سنحاول في ضوءه استنطاقه العنوان على اعتبار أن علم السيمياء اهتم بالعنوان لدوره الفعال ، ومساهمته في كشف مفاتيح مضمون النص.

وشكل العنوان أهمية كبيرة في المقاربات السيميائية، باعتباره المفتاح الأولي والأساسي، الذي على القارئ المتميز أن يحسن قراءته وتأويله والتعامل معه. فهو يمثل عتبة لا بد أن يقف عندها ويستنطقها حتى يمر إلى النص.

[1] دليلة مرسلي: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1985، ص (43-44).

إذ لا يوضع العنوان عبثا أو اعتباطا، فحضوره عن غاية مقصودة : "إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة[1]."

فلا يمكن لنا أن نتصور نصا أدبيا بدون عنوان خاص به، سيفتقد بالتأكيد النص عنوانه، وانتماءه يكتنفه الغموض واللبس. فإذا كان عنو ان الشخص يدل على مقر سكنا ه، ومكان إقامته فإن للنص عنوانا يدل على شخصيته ثم إن هناك علاقة تأثر بين ثنائية (النص والعنوان) "فبدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنونا يكون النص عرضة لل ذوبان في نصوص أخرى [2]." لتغدو لذلك أهمية العنوان لا حدود لها في رسم هوية النص، وحضور وانتماءه، ومن ثمة فالعنوان أشبه ما يكون بطاقة هوية يلعب دور اللوحات الإشهارية الخاطفة. ويمكن الولوج إلى النص من خلال عنوانه الذي يضع أحد رموز النص وعلاماته السيميائية، التي تشكل في وظيفتها المفتاح الذي يضعنا أمام عتبة النص الأولى.

ويمثل العنوان في الدراسات السيميائية أهم الأدوات الإجرائية، ومن هذا المنطلق ينبغي علينا إعادة تفكيك العنوان وبناءه من جديد متسائلا من وراء ذلك عن المعنى الخفي لكلمة "**اللاز**": "تعبير يطلق قي القديم على الجزء الأدنى من العملة الصعبة. بينما الآن

---

[1] جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر الكويتية، مج 25، ع 23 يناير، مارس 1997، ص 90.

[2] الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، لعبد الحميد بن هدوقة، والمعنى "المساءلة، ع1، ربيع 1991، ص 15.

فيطلق على العدد المفرد في أوراق اللعب [1]." يجسد اللاز صورة البطل "إذ المعنى المجازي للاز هو البطل في غير لغة قومه، أما عندهم فهو اللقيط أو كل أعور يتشاءم منه[2]". ينتمي لفظ "اللاز" إلى العامية وهو نقل حرفي للفظ الفرنسي "L'as". ويعني في العامية الجزائرية الشخص ذا النزعة الشيطانية، أو الذي يمتاز بتفوقه في مجال ما أو الشخص الممزق الثياب، وواضح أن المؤلف آثر هذا العنوان الشعبي لدلالته القومية وسيرورته بين الناس في الجزائر خاصة. [3] لم يكن العنوان عبثا ولا اعتباطيا، بل كان وضعه مقصودا، يرمز إلى عدة مواقف للذات المتمثلة في رفضها للوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي. وعزمها على النضال، يرمز "اللاز" إلى مشعل استمراريته هذه الذات المكافحة. ونشر أفكارها التحررية والدفاع عنها. ومن هنا عد "اللاز" عنوانا، وموضوعا، وبطلا في الرواية. ستتركز مقاربتنا للعنوان على أربع مراحل نراها أساسية تتمثل في: البنية، الدلالة والوظيفة.

يرجع اهتمامنا بهذه المراحل، كونها نراها تفي بغرض الدراسة، والتقرب من العنوان للكشف عن تضاريسه ومناخه ، الذي يميزه باعتباره بنية دلالية بذاتها . وفي نفس الوقت دخوله في علاقة حوارية مع كلية النص. حيث جاز لنا أن نقول بأن العنوان ، هو النص إنه بذرة النص، ليزداد بعد ذلك كبرها وتناميها، مكونة خطابا قائما بذاته يحظى على قدر من الجمالية، معلنا عن هويته وحضوره. فيشكل العنوان مركز ثقل الرواية، والعلاقة

[1] الطاهر وطار: اللاز، مطبعة أحمد زبانة، ط3، الجزائر 1981، ص120.

[2] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1967، ص 10

[3] واسيني الأعرج : الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 40.

بينهما جدلية ، تتلخص في عملية تفاعل معرفي يتأسس عند عتبته أفق انتظار القارئ وتصبح حركة القارئ من اليمين إلى اليسار والعكس أيضا.



وأمام هذه العلاقة الثنائية التي تربط العنوان بالنص هناك من رأى أنه يجب مقاربتها بالاعتماد على العلم بناء على معطيات لسانية وسيميائية، وابتدعوا ما يعرف بعلم العنوان Titrologie. فهناك من درسه من جانب سيكولوجي، لساني وسيميائي ، حسب اختلاف وجهات النظر، والاختصاصات العلمية والمعرفية لكل دارس.

د- العناوين وصور الذات:

برز الروائي "الطاهر وطار " في مغامرة التأسيس للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، في مطلع السبعينيات، حيث تبنى رؤية جديدة في مطاردته للواقع الاجتماعي ، مسايرا كل التطورات والتحولات الطارئة على الكتابة الروائية فعدت نصوصه سجلا شاهدا على التاريخ المتمثل في رصد الثورة الجزائرية وتناقضاتها التي أثرت على الفرد والذات في المجتمع بتصرفاتها وطريقة عيشها.

كل ذلك جاء مختزلا في العنوان ولما كان هذا الأخير أهم عنصر في النص الموازي له وقد يكون العنوان، ولما كان هذا الأخير أهم عنصر في النص الموازي له وقد يكون العنوان سكونا من عدة بنيات، قد تكون ثلاثية، وثنائية، أو إفرادية كما هو الحال في رواية "الزلزال"، فهو مفردة واحدة، اسم مفرد مختزل. ومن المعروف أنه كلما

جاءت اللفظة مختزلة، لكما زادت قدرتها الدلالية في تكثف المعنى يعقد العنوان بالنص علاقة ترابطية، تكاملية الأول يعلن والثاني يفسر ملفوظا مبرمجا الدرجة إعادة إنتاج أحيانا وفي الخاتمة عنوانه في النهاية ومفتاح نص [1]. ومن ثمة يصبح العنوان: "الزلزال" نواة دالة، تحيل إلى دلالات فرعية أخرى.

وانطلاقا من العنوان نجده عبارة عن اسم مجرد، والاسم في النحو يقابله الفعل ، من حيث ارتباط الاسم "الزلزال" دلاليا بالسكون ، وإثبات واتزان الفعل بالنشاط ، والحركة والاهتزاز والتغير. ويشير معناه الدلالي في القاموس للعنوان إلى الحركة والتغير على اختلاف طريقته وكيفية هذه الحركة بمختلف تشكلاتها وتجلياتها يمكن القول بأن اختيار الروائي للعنوان على أن يكون بينه إفرادية أمر مقصود إن هذه الظاهرة على المستوى الشكلي المتعلق بالحجم يمكننا تبين بعض الخصائص التي ركز عليها الروائي مثل عنصر المكان الذي يتجلى لنا دوما في النص مقرونا بحاسة الشم. ذلك أن طبيعة العنوان فزيائيا وجيولوجيا تحدث فعلها في المكان، هو الأرض وفي النص يبدو معرفا ، ويشير إلى مدينة قسنطينة.

إن التعريف السيميائي للعالم يتلخص في كونه نسقا من العلامات الدالة، وبما أن العنوان جزء من هذه العلامة، فهو علامة لغوية. فإنه يتحتم علينا قراءته باعتباره العتبة الأولى التي يمر بها من خلالها القارئ إلى عالم النص.

[1] رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرة والتطبيق، رسالة دكتوراة، جامعة تلمسان 1994، ص 162.

ومن ثمة يمكن لنا الحديث عن دلالة العنوان، وعمقه وتكثيفه فيصبح من الواجب علينا الوقوف عند هذه المحطة والتأمل فيها وتأديتها.

فالزلزال[1]، مصدر معرف من الفعل الرباعي زلزل معناه في المعاجم: الزلزلة، والزلزال: تحريك الشيء وقال أو إسحاق في قوله عز وجل: "إذا زلزلت الأرض"، المعنى زلزلة، قال: الزلزلة، التخويف والتحذير وقال بعضهم الزلزلة مأخوذة من الزلزال في الرأي فإذا قيل زلزل: الشدائد والزلزال : والزلزال ومنه زلزلة الأرض.

وهو ها هنا كتابة عن الحركة العظيمة والإزعاج الشديد : والزلزلة في الأصل التخويف والتحذير أي جعل أمرهم مضطربا متقلقلا غير ثابت. ويرتبط لفظ الزلزال في الدلالة المعجمية:"بالتغيير العميق لواقع معين سواء كان هذا الواقع طبيعيا أو معنويا، وهو أيضا ليس حدثا طبيعيا يحدث شقوقا عميقة في بنية الحيز الجغرافي، بقدر ما هو تغير في علاقات القوى الإجتماعية[2]."

من المعلوم أن الزلزال مرتبط بالحركة الشديدة، القوية والعنيفة، كما سبق وأن رأينا معانيه المتعددة إن الدلالات المعجمية المتمثلة في الإزعاج الزلزلة وعدم الاستقامة، والأهوال، والشدة والغبن، والتخويف، والتحذير، والتقلقل، والاضطراب، فأي هذه المدلولات التي تحملها الرواية، وأي نوع من الزلزال هو، هل يقصد به زلزال يضرب القيم والأخلاق؟ أم هو زلزال يزعزع ذاكرة الذات فتبدأ باستعادة ماضيها ، وبناء حاضرها

[1] ابن منظور: لسان العرب ، باب الزاي، المجلد السادس، ص 73- 74.
أحمد شريط: الزلزال تأويل الشخصية والمكان، المساءلة، مجلة اتحاد كتاب الجزائريين، العدد1، الجزائر 1991.
[2] المرجع نفسه، ص69.

والتنبؤ بمستقبلها المجهول؟ و يبدو أن العنوان يظهر ويظهر أشياء قد يستعصى على القارئ إدراكها منذ الوهلة الأولى لأن حل لغز العنوان يكمن في النص.

يجسد لنا العنوان ثنائية الإضمار والإظهار، إذ يتأرجح بين التخلي الحضور والغياب.

فالعنوان في طبعه وبنيته الإفرادية يتمتع بسلطة الفرق والشدة والهلع التي تتمثل علامة على شدة الحركة، يحيلنا متن النص عبر منحنى تأويلي فنقول بأن الزلزال يختص بحركة التغير على مستوى البنية السطحية والعميقة للمجتمع وما تمخض عنها من زلزلة وزعزعة سرح البنية البورجوازية فإصابتها في عمقها وكانت النتيجة لصالح فئة المجتمع المحرومة، حيث انقضى معها عهد الاستعمار واحتكار ومصادرة الأراضي والممتلكات واندثر معه أيضا قمع البشاوات، والآغوات ويبد أن الزلزال مقرون بفعل الحركة، حركة التغيير والتبدل من مرحلة إلى أخرى. طالما هذا التغيير حتمية لأبد منها.

يؤسس عنوان الرواية: "الزلزال" علاقة ضمنية بحيث لا يمكن فصل العنوان عن نصه، إنها علاقة الفعل بالفاعل، السبب المسبب إذ تتمثل فعلا هذه العتبة مفتاحا نلج بفضله إلى عمق النص. فهو يظهر علاقة إشهارية تجذب القارئ إليها وتحفزه على فعل ولذة القراءة.[1] وتقصد بها العنوان الأساسي والجوهري، الذي يعرف بهوية وانتماء النص.

فهو يمثل أول ملفوظة يصتدم بها القارئ في بداية التواصل ، إنه على موعد مع علامة لغوية تفتح له قناة الاتصال ليتواصل مع البنيات اللغوية فيبدأ في عملية محاورتها بالقراءة البصرية والتأملية، "إن له طاقة توجيهية هائلة، فهو يجسد سلطة النص وواجهته

[1] رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص 162.

الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراها أدبيا ويمثل أيضا الجزء الدال على النص والرامي إلى إخضاع المرسل" [1]. ويؤكد في هذا المعنى "جيرار جنيت" لدارسي الأدب ومحللي النصوص على: "العلاقة الدالة التي تربط العنوان بالنص لأن العنوان: "اسم الكتاب، ومن حيث هو كذلك، يستخدم لتسميته ، أي لتعيينه بأكبر قدر ممكن من الدقة ، مع تفادي أي خطر في الخلط. ولذا من الضروري تقديم تبريرات استخدامه".[2]

يتصدر العنوان النص، فهو الذي يحدد دلالات ومعانيه، وأبعاده الذاتية والموضوعية أيضا، بحيث تشخص لنا الرواية صراع الذات مع نفسها ومع الآخر في سبيل تحقيق هدفها بكل أمل وألم.

فالعنوان يتكون من اسم – الزلزال – يطرح الروائي من خلاله قضية يخيم عليها السأم والملل تارة، والتيه والحزن، والشعور بالموت تارة أخرى.

يختزل العنوان معاني ودلالات، كثيرة، ويقتصد في اللفظ ، دون إهمال المعنى، بل ينقل جملة من المعاني بكامل خصوصيتها ، في شكل لغوي محدود الألفاظ ، تعكس تجربة الكاتب، وثقافته، وقدرته في التحكم في بنيات الخطاب السردي.

يمثل العنوان حقلا دلاليا رئيسيا، يرمز إلى جملة ذات سبك محكم، وغواية كثيرة. شغلت حيزا من صفحة الغلاف. ويطرح العنوان دائما إشكالية، أو سؤال يتكفل النص

---

[1] جميل حمداوي: السموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، يناير ومارس 1997، ص 79 – 112.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

بالإجابة عنه. "العنوان سؤال إشكالي، والنص هو إجابة عن هذا السؤال [1]." بحيث يوحي لك العنوان عن طبيعة القراءة التي ستلج من خلالها إلى عمق النص، والدخول إلى النص بابه العنوان.

يتميز العنوان في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " بطول النفس، يتكون بناؤه من جملة طويلة. "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ، يحظى بنوع من العلاقة الوطيدة بالمكان، وهي ميزة نجدها تتكرر في أغلب عناوين نصوص "الطاهر وطار "، يم نك العنوان حضورا للذات ممثلة في شخص الطاهر، الولي. وجعلها في علاقة مباشرة مع المكان، الذي قد يختلف، ويتنوع بين السمو والرفقة، والانحطاط والتدني ، إلى أن يصل إلى أحقرها مستوى مثل "الدهليز."

يتمتع العنوان بموقع ومكانة إستراتيجية بالغة الأهمية، إنه يشكل أول علاقة، وحالة تواصل، واتصال بين القارئ وعالم النص يبذل من خلاله المبدع جهدا كبيرا في اختيار العنوان الدال، والمميز والمناسب لنصه. " تكون له الصدارة ويبرز متميزا بشكله، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، حيث صار يمثل آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[2].

وهو ما يدل على أن هذا العنوان سيعطي بعدا جماليا يزيد من تعدد تأويلات النص وقراءاته المختلفة. ويوحي لنا العنوان أن صاحبه من الطبقة الشعبية، كما أن المكان ليس مكانا عاديا، بسيطا. بل يحتل مستوى من العظم في ذاته واعتقاده. إذ يمكن أن ندرك،

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت 1997 ، ص 108.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص 263.

ونتخيل ما، "للمقام" من قداسة ورفعة. في حياة واعتقاد صاحبه. ويكون العنوان نسقا من العلامات ضبطت وأحكم تركيبها وفقا لنظام معين. ويفته إخفاء معنى دقيق لمغزى وجوهر النص. كما أنه يجوز لنا أن نشبهه بالنواة المركزية التي تساهم في الانقسام الخلوي وتعدد الخلايا الناجمة عن هذا الانقسام، دون أن تحدث خللا في نمو جسد النص.

وعند تفكيك أجزاء العنوان المكونة من مفردات، فإننا نحصل على تشكيلات من السمات اللغوية تعكس في مجملها دلالات معينة هي كالآتي: "الولي": كلمة مجردة، تمثل السلطة والريادة، جاء معناها في لسان العرب "ولي": من أسماء الله تعالي: الولي هو الناصر، وقيل المتولي لأمور العالم والخلائق القائم بها، ومن أسماءه عز وجل: الولي هو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيه.[1]

وقد نخص بها الإنسان مثل في قول الله تعالى: "المؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض.[2]"

تمثل الولاية في القرآن الكريم معنى النصرة والتولية وقد أطلقها تعالى على ذاته اسما بالإطلاق.[3]

أما الولي عند المسلمين، فهو من تطهرت روحه عن دنس الدنيا فاستقامت سيرته وخلصت سريرته. وكان عند الناس وجيها وعند الله مكرما لت ـــقاه وصدق طاعته" [1].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص 406.
[2]- صورة التوبة، الآية 71.
[3]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1، بيروت 1981، ص 1231.

وتمثل الكلمة في ثقافتها الشعبية حضورا قويا، تتردد على لسان العام والخاص من أفراد المجتمع، مرتبط معناها بالتبرك بالولي" في قضاء الحاجة، وإقامة طقوس معينة للولي. وكما أن زيارته واسترضاءه يجلبان الحظ، محاولين تجب غضبه، ونقمته، لأن ذلك يسبب له الشقاء والتعاسة، ويمكن لنا اعتبار الولي الرابط الروحي الذي يجمع بين الله عز وجل والفرد. وتقريبا نفس المفهوم السائد لدى المتصوفة.[2]

وأمام هذا الكم الهائل من الدلالات والإيحاءات لكلمة ولي إلا أن الروائي قد نفى عن شخصية المركزية (الولي الطاهر) كل الصفات الأخرى، لتطفو على السطح دلالة واحدة، المتمثلة في الذات المتصوفة، تجد نفسها وحيدة، تصارع الخطر والموت، وغربة المكان الذي يتنكر له في كل لحظة. ومع كل ذلك حدث جديد ومغامرة أخرى، يأخذ فيها صراع الذات بعدا نفسيا، يحاول من خلاله الهروب إلى مكان بديل مفضل.

"**الطاهر**": يمكن أن تكون لها دلالة اسم علم، وهو معروف في اللهجة المغاربية، بحيث يضاف للاسم الألف واللام فتصبح "الطاهر" وقد يستخدم أثناء المناداة. وتعني النقاء، والصفاء، الشرف والطهارة صفات تتجلى بها الذات المتصوفة. وأما جملة: "يعود إلى مقامه الزكي" فتتركب من علامات لغوية وهي:

"**يعود**": فعل وظف في زمن المضارع وظيفته تشمل في استمرار طول خط الزمن نحو المستقبل دون توقف. ويمكن أن نقرأ من وراء الفعل "يعود" فتتجلى لنا العودة التي لها

[1]- علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط7، الجزائر 1991، ص 1346.
[2]- نعيمة فرطاس: سيميائية العنوان عند الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، نموذجا، جامعة بسكرة (د،ت).

علاقة دينية تربطها بالنص، فبمجرد سماع اللفظة نستحضر في أذهاننا خبر عودة المهدي المنتظر، "الرجل المصلح من أمة "محمد صلى الله عليه وسلم". عودته علامة من علامات الساعة الكبرى. يضفي على الدنيا عدلا ورحمة، بعدما استفحل فيها الظلم والجوع فيجتمع بالمسيح عليه السلام بعد نزوله ويحي عيسى خلفه"[1].

إن "عودة الطاهر" مستخلصة من ثقافة الروائي الواسعة بحيث نستحضر من خلالها الروح الشعبية وما تحمله من بساطة وعفوية، توحي في مجملها على مدى ارتباط الذات الجزائرية وإيمانها بالمعقدات الشعبية والطقوس التي تعكس لنا هذه الاعتقادات لا تشمل "العودة" مفهوما عاديا، سطحيا، فدلالتها مقصودها ديني وتاريخي، تقذف بالقارئ إلى عالم الأسطورة والغرائبي لقد اتخذت كل هذه المواصفات والتشكلات لمظهر وتجلي الذات الطاهرة بأخلاقها الفاضلة دينها التسامح.

أما بخصوص المقام يشكل في النص بعدا ماديا وروحيا، والمقام: هو مكانة راقية يتصف بها المكان المقدس، الذي يحمل طابعا صوفيا : "فهو حقيقة معنوية يوجدها المقيم، فالتوبة مثلا لا وجود لها بمعزل عن التائب، بل التائب هو الذي يخلقها بإقامته فيها"[2].

يحمل المقام معاني روحية، ترتقي إليه الذات، وهي كثيرة وعديدة في اختلافها، وتنوعها،. ويمثل المقام محطة يرتقي إليها المتصوف في رحلته الصوفية إلى طريق الله عز وجل، وعليه فإن المقام في التصوف مرتبة معينة سامية، يحل إليها المريد للخول في علاقة روحية مع الله عز وجل.

[1]- محمد رواس وحامد صادق قيني : معجم لغة الفقهاء، دار النفائس، ط1، 1985.
[2]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1، بيروت 1981، ص 932.

وإذا أردنا إعادة قراءة العنوان، فإننا نجده يعكس حالة من التصوف يعيشها الروائي طيلة فترة الرواية، بحثا عن مقامه بين المجتمع ومكانته بين أفراده. التي كان قد افتقدها منذ زمن يدفع بالذات البحث المستمر والرحلة الشاقة عن هويتها إلى سلسلة من الإغماءات التي تشبه أصحاب الحضرة وعوالمها الغيبية. بحيث نشعر لمدى ارتباطها بهذا المقام وكيف أصبح يميل حياتها وموتها في الوقت نفسه. "حياتنا مقام والأحداث فيها أبواب، تفضي بنا إليها دون غيرها [1]." يتحول بذلك المقام إلى علام ة تخيل إلى مضامين وقيمات واقعية ورمزية، تحمل بعدا صوفيا يهدف إلى البحث عن اليقين، وكل الحقيقة في زمن مفقود، أو يكاد أن يكون مفقودا[2].

هـ – الذات المتصوفة:

إن أول ما يلفت انتباهنا في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" أنه يؤول تفسير للعنوان يحتوي مرجعية صوفية، يجسد لنا توجه الولي الطاهر بيديه إلى الأعلى... بدعاء نابع من صميم القلب، يفيض من داخله، وقولنا نازعا إلى الخالق، وتعبيرا بحزن عن الحالة المتأزمة التي خيمت على الذات العربية أرخت بضلالها على روح الكاتب المتصوفة، يكون بذلك قد وهب حياته قربانا للكلمة الصادقة والخبر اليقين الحقيقي. وإذا حاولنا فك وإعادة قراءة بنيات العنوان "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" سنقع على الشق الثاني بما أننا قد تعرضنا للشق الأول سابقا تجنبا للتكرار.

[1]- الرواية، ص 90.

[2]- ديداني أرزقي: الواقع والدلالة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، جريدة اليوم، 6 جوان، 2000، ص 21.

يرفع: جاء فعل يرفع على صيغة المضارع، يحوي دلالات في الزلل والخطأ، وللرفع: دلالة دينية وتاريخية. وهي رفع الله تعالى لسيدنا عيسى عليه السلام، لقوله تعالى: " وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم". ويكون رفع اليدين من أحد مميزات الدعاء في الإسلام والتقرب إلى الله العلي القدير طامعين منه الإجابة والقبول.

حرف "الباء" بالدعاء: يفيد الحرف "ب" الاستعانة وهي الداخلة عن المستعان به، كلمة "الدعاء" جاءت مقترنة الواسطة التي حصل بها فعل الدعاء الذي يعتبر بمثابة وسيط بين العبد وربه ورفع اليدين: هو سلوك العابد، الناسك وهي وسيلة تكمل مشهد ومظاهر الدعاء إلى الله من طرف الولي الطاهر.

5) أهم خصائص الذات في روايات الطاهر وطار:

يمكن لنا أن نستخلص مجموعة من الخصائص التي تميزت بها الذات في إنتاج الروائي وهي كالأتي:

1) تحيلنا نصوص الطاهر وطار وتفتح لنا المجال، لنجد أنفسنا أمام ذات بسيطة، متواضعة، مستوحاة من واقع الريف الجزائري. تجسد لنا في مجملها، ارتباطها وتمسكها بالأرض، مكانا يمثل الهوية والانتماء، و النضال من أجل ضمان الأمن والاستقرار.

2) تتخذ الذات في نصوص الروائي منحا آخر بعد الاستقلال . بحيث ترسم لنفسها طريقا للنضال السياسي، لاستكمال بناء سرحها، وعالمها، في ضل الانقلابات السياسية، والهزات التي طالت المجتمع الجزائري.

3) تتجلى لنا في مقام آخر، بسيطة، متواضعة، مفعمة بالروح القتالية، مؤمنة بالاعتقادات الشعبية والميثولوجية، السائدة في المجتمع. فهي تبدو من خلال ذلك نبيلة تسعى ٍالى تحقيق العدالة والمساواة، وإعادة بناء نفسها وفقا لرؤية تراها أنها الصواب.

4) إحساسها بالغربة أثناء صراعها مع الرذيلة، والسلوكات المناقضة للأخلاق وتقاليد المجتمع. مهزومة، يائسة، فقدت الأمل في الحياة. ينبعث من أعماقها شعورا رهيبا بالاغتراب، وفقدان لهويتها وانتماءها. تبدو سلبية أمام كل ذلك لا تجدي نفعا.

5) تمثل في محطة أخرى، صورة للذات القوية، تتمتع بالعزيمة، والإرادة في صراعها مع قوى الشر، والتغلب عليها، لتحقيق الذات السامية والكاملة.

6) اتسامها بالشجاعة، وروح القتال، وتعلقها بالمكان، وما يحمله من دلالات دينية حياتية، تاريخية وعقائدية. باعتباره عنوانا لهويتها، وموطنا لوجودها في الحياة ومبعثا على سعادتها ن ومحققا لاستقرارها.

لقد حاولت الرواية الجزائرية اللّحاق بالركب من خلال ظهورها بطابع متميز في الشكل والمضمون والوقوف الند للند أمام الرواية العربية، فاتحة أمامها أبواب التغيّر والتفرد، في مجال السرد والتقنيات التعبيرية. فتأرجحت نصوصها بين الواقع والخيال وبين التراث الشعبي والأسطورة والغرائبي.

سعى كتاب الرواية الجزائرية بإبداعاتهم التي تعبر عن رؤيتهم الخاصة للواقع والحياة فكانت مواضيعهم انعكاسا لتجاربهم الفنية.وخطا يرسم لنا معالم الذات المحرومة

والمهزومة التي تسعى جاهدة نحو البحث عن بناء كيانها وتجسيده من خلال الفعل، والتأكيد على هويتها واستقلاليتها واستقرارها.فكانت بذلك الرواية الجزائرية رمزا لمقاومة الذات وصراعها الدائم من أجل البقاء.

الخاتمة

اتسمت الذات في روايات الطاهر وطار بالتنوع والتعدد والاختلاف في محطة تكتسب لونا وطعما مغايرا، تحمل في ثناياها صورة معبرة عن واقعها، ذات متأصّلة بانتمائها إلى التاريخ والحضارة والدين، ضاربة جذورها في أعماق الذاكرة، ترتد إليها كلما دعت الضرورة والحاجة إلى ذلك. وارتبطت في إبداعات الروائي الطاهر وطار بكل ما هو سياسي واجتماعي وتاريخي، فصلت فيه القول المتعلق بواقع البلاد في مختلف الفترات التي مرت بها قبل الاستقلال وبعده. مثلت في بداياتها الأولى نوعا من الخيبة، التي طالت عمقها من جراء الفساد الذي ألم بالمجتمع بعد الاستقلال، وكيف تتحلى الذات بحلة الغدر والخيانة وتتحول إلى ذات عنيفة شريرة.

وتأخذ في موقع آخر من إبداعاته سمة المركزية كما هو الحال في رواية "اللاز"، أين تتخذ بعدا ردعيا اجتماعيا، تدرك جيدا ماذا تريد معلنة انتماءها للتاريخ مرتبطة به أيّما ارتباط، متطلعة للمستقبل هدفها التأكيد على هويتها ووجودها.

وتتأرجح الذات في كتابات "الطاهر وطار" بين الخوف، والتردد، واللاستقرار، ممثلة حالة نفسية مزرية، أفرزت نوعا من السلوكات والانفعالات التي عكست الوضع الاجتماعي والثقافي والديني والسياسي.

يجعل الروائي من الذات هدفا وغاية يريد الوصول إلى كمالها محاولا، رسم معالمها لتبدو لنا سوية تامة بفكرها ووعيها، واديولجيتها وفلسفتها. وتدين بالأخلاق والسلام والحب والصدق. تلك هي لحظات الكتابة الإبداعية التي ميزت الرواية عند الطاهر وطار تمظهرت من خلالها الذات في أشكال وصور، إذ تبدو مناضلة، مقتنعة بهويتها والدفاع

عن أفكارها ومنهجها في الحياة، ولا يمكن أن تعيش بمعزل عن المجتمع، فهي استمرار له والعكس أيضا. فتكتسي الذات بثوب الرفض، والانتفاضة، لتبدو لنا في صورة إنكار، وثورة على الجهل، وتدعوا إلى الثقافة والتخلص من قيوده.

ولم يغفل الطاهر وطار الجانب الميثولوجي والاعتقاد الشعبي للذات، التي عدت من بين إحدى أهم السمات الثقافية والفكرية والأدبية التي ميزتها، فكانت إحدى معالمها وسماتها التي أضفت عليها نوعا خاصا من الجمالية متمثلة في خلق عامل التشويق، واللذّة أثناء القراءة. كما ساهم التراث الشعبي في خلق بنية فكرية وثقافية ميزت الذات وجعلها تقدم تفسيرا عن مختلف القضايا والإشكاليات في المجتمع.

يعكس هذا النوع من الثقافة، من خلال مقابلة مجموعة من المشاكل الاجتماعية بكم من المعتقدات(الجن، السحر، الشعوذة) وفي مواطن أخرى اللجوء إلى المقام والضريح، والتبرك بالأولياء والصالحين. إن ما ميز روايات الطاهر وطار بدءا بـــ"اللاز" ووصولا إلى "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، وانتهاء بـــ "قيد في التذلل" هو عملية البحث الدائم، والمتعب عن الهوية وفي كل رواية شكل جديد ومضمون آخر، وطريقة مميزة في رسم شكل ولون الذات. يعكس بؤس، وحرمان الذات التي تخشى كل شيء في الوجود.

تحمل الرواية عند الطاهر وطار صفة "التجريب" أنها خطوة جديدة، تمثل اختبارا لقدرات المبدع، يجهر بها، ويتفاعل من خلالها مع مبدعي الضفة الأخرى. وتمثل الرواية في مفهومه مشروع بحث عن بناء سوي للذات.

تعد الكتابة في قاموسه الإبداعي نهل من منبع التاريخ وانعكاسا لاهتزازات الذات الموجعة التي خلفتها جراح المأساة الوطنية العميقة.

تشكل الرواية في ابداعاته بحثا مستمرا عن لغة متميزة بالحفر في الموروث الثقافي الجزائري بمختلف تفرعاته وتنوعاته، تهدف إلى تحريك الذاكرة ووجداننا، ويمنح الذات خصوصية ثقافية أصيلة.

تمثل إبداعاته رصدا لتحولات الذات السلبية، واصطدامها بالآخر، في صراع دائم. فجاءت خطاباته تحمل في ثناياها حلم تشكيل بنيات جديدة بديلة، والتخلص من الواقعية الكلاسيكية، ومتعة، ميزتها التداخل بين الواقعي والخيالي والغرائبي، تفكك الذات لتعيد تشييدها من جديد.

مثلت فترة حياته الممتدة من 1936 إلى 2010 اتصالا مبكرا بفن الرواية، اتخذها وسيلة فنية وجمالية خاطب من خلالها العقل البشري المثقف. وبدأ من حيث انتهى "محمد ديب"، و"كاتب ياسين"، أظهر خلال رحلته الإبداعية قلق الذات الدائم ونضالها ضد كل أشكال الهيمنة والاستلاب .

لقد راهن الروائي في احتراقاته الإبداعية على مناخات ثقافية يمكن من خلالها أن تتوسع العقول، وتساهم في بناء الذات، وتخلصها من الانغلاق على نفسها، والتفتح بعقل واعي على ثقافة الآخر ومحاورته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2000 .

2 ابن خلدون: المقدمة، دارالفكر، بيروت، 2007.

3 ابن القيم الجوزية: الروح، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 1966.

4 ابن سينا: شفاء النفس، تحقيق الأب قنواتي، سعيد زايد، طبعة الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1975.

5 ابن طفيل: حي بن يقضان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1976.

6 ابن رشد: مناهج الأدلة في عقائد الملة، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1975.

7 ابن تيمية: نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان، مطبعة الخانجي، القاهرة، (د ت).

8 الرازي: محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين، المطبعة الحسينية، القاهرة، (د ت).

9 الغزالي: مقاصد الفلاسفة، مطبعة السعادة، القاهرة، (د.ت).

10 الفرابي: رسالة في الملة الفاضلة، منشورات الجامعة الليبية، 1973.

11 الفرابي:كتاب السياسة، تحقيق فوزي بحار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1964 .

12 الكندي: رسالة القول في النفس، تحقيق د محمد عبد الهادي أبو ريدة، الفكر العربي، القاهرة، 1970.

13 الغزالي: فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، المطبعة العربية، القاهرة، (د ت).

14محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشرق، بيروت، ط 6، 1983.

15عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

16ابن جني: الخصائص، ج 1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 2007 .

17الحكيم سعاد: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، بيروت، ط 1، 1981.

18بن هادية علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 7، 1991.

19بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر د.ت.

20 سويف مصطفى: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة . 1975

21 سلام توفيق: معجم الأخلاق، دار التقدم، موسكو، (د.ت).

22 علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب 1984 .

23فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010

24 رواس محمد و صادق حامد قيني: معجم لغة الفقهاء، دار النفائس، ط 1، 1985.